



# QUADERNI d'italianistica

*Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes*  
*Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies*

Volume VII No. 1 1986

EDITOR — DIRECTEUR  
Massimo Ciavolella (*Carleton*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS  
Antonio Alessio (*McMaster*)      Antonio Franceschetti (*Toronto*)  
Amilcare A. Iannucci (*Toronto*)      Giusi Oddo de Stefanis (*U.B.C.*)

BOOK REVIEW EDITOR —  
RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS  
Pamela D. Stewart (*McGill*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF  
D. Aguzzi-Barbagli (*U.B.C.*)      I. Lavin (*I.A.S. Princeton*)  
K. Bartlett (*Toronto*)      J. Molinaro (*Toronto*)  
S. Ciccone (*U.B.C.*)      H. Noce (*Toronto*)  
G. Clivio (*Toronto*)      J. Picchione (*York*)  
A. D'Andrea (*McGill*)      M. Predelli (*Montréal*)  
D. Della Terza (*Harvard*)      O. Pugliese (*Toronto*)  
G. Folena (*Padova*)      W. Temelini (*Windsor*)  
J. Freccero (*Stanford*)      P. Valesio (*Yale*)  
H. Izzo (*Calgary*)      C. Vasoli (*Firenze*)  
S. Gilardino (*McGill*)      E. Zolla (*Roma*)

COPY EDITING — RÉVISION:  
Douglas Campbell (*Carleton*)      Salvatore Bancheri (*McMaster*)

DIRECTOR OF/DIRECTEUR DE  
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:  
Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

*Quaderni d'italianistica* is the official journal of the Canadian Society  
for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne  
pour les études italiennes.

*Executive of the Society — Executif de la Société 1984–1986*

President-Présidente: Maria Bendinelli Predelli (*Montréal*)  
Vice President-Vice Présidente: Maddalena Kuitunen (*Toronto*)  
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)  
Past President-Président sortant: Antonio Franceschetti (*Toronto*)

*Past Presidents — Anciens Présidents*

Julius A. Molinaro ( <i>Toronto</i> ):	1972-1974
Antonio D'Andrea ( <i>McGill</i> ):	1974-1976
Antonio Alessio ( <i>McMaster</i> ):	1976-1978
Stefania Ciccone ( <i>U.B.C.</i> ):	1978-1980
Antonio Franceschetti ( <i>Toronto</i> ):	1980-1982
S. Bernard Chandler ( <i>Toronto</i> ):	1982-1984

cover by: G. Fucito

---

# QUADERNI d'italianistica

---

Vol. VII, No. 1. Primavera 1986

## ARTICOLI

Glenn Palen Pierce

La bosinada nella letteratura dialettale di Milano 1

Cheryl Boeschoten

Tzara et Marinetti: Une étude de leur théâtre 33

## NOTE E RASSEGNE

Antonio Franceschetti

La *Difesa della Comedia di Dante* di Iacopo Mazzoni 76

Sebastiano Martelli

Il "Teatro della memoria" di Mimma Mondadori 82

Lucia Re

The Debate on the Meaning of Literature in Italy Today 96

Franco Zangrilli

Incontro con Carlo Cassola 112

## PICCOLA BIBLIOTECA

Mauda Bregoli Russo

*Renaissance Italian Theater* (Julius A. Molinaro) 133

Gianfranco Folena

*L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento* (Antonio Franceschetti) 134

Luigi Ciampolini

*Viaggio di tre giorni* (Bruno P. Magliocchetti) 137

Elio Gioanola

*Pirandello, la follia* (Franco Zangrilli) 138

Giuseppe Prezzolini

*Ricordi, Saggi e Testimonianze*. A cura di Margherita Marchione.  
Presentazione di Silvano Bambagioni. (Julius A. Molinaro) 140

Eugenio Montale

*Otherwise*. trans. J. Galassi. (Giacomo Striuli) 141

Fabio Doplicher

*La rappresentazione* (Giovanna Wedel Anderson) 143

Luigi Bruti Liberati

*Il Canada, l'Italia e il fascismo 1919-1945*. (Filippo Salvatore) 147

Elisabetta Zuanelli Sonino

*Lingue, scienze del linguaggio, educazione linguistica* (Marcel Danesi) 151

*Quaderni d'italianistica* appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *MLA Style Sheet*.

*Quaderni d'italianistica* paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactilographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to:

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à:

M. Ciavolella  
Department of Italian Studies  
University of Toronto  
Toronto, Ontario  
Canada M5S 1A1

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Pamela D. Stewart Department of Italian McGill University  
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

SUBSCRIPTION COST	1 year	2 years	3 years
ABONNEMENT	1 an	2 ans	3 ans
<i>Canada-USA</i>	\$14	\$24	\$35
<i>Institutions</i>	\$17	\$30	\$44

*Other countries* add \$3.00 per year for mailing and handling. Single issues \$7.00. (Please specify issue).

*Autre pays* ajouter \$3.00 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$7.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$24.00).

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$24.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

M. Ciavolella Department of Italian Studies  
University of Toronto, Toronto, Ontario Canada M5S 1A1

## La bosinada nella letteratura dialettale di Milano

Allegrament l'è ch'il Bosin  
Che fa di rim in Meneghin;  
Semper provist de donitaa  
Part Bamban, part veritaa  
Don la mia cent ne foo l'invid  
A senti qui che pang e qui che rid.<sup>1</sup>

---

[Eccovi l'allegro bosin  
Che fa le rime in meneghino;  
Fatte sempre con garbo  
in parte frottola, in parte verità  
Da lontano ci invita  
A sentire quelli che piangono e quelli che ridono.]

Espressione letteraria principale della cultura popolare di Milano e dei suoi dintorni fin dal Cinquecento, la 'bosinada' era una lunga poesia anonima monologata o dialogata in rima semplice e in dialetto che, dietro un tono generalmente comico, celava verità fondamentali della vita quotidiana, riflettendo la saggezza e il buon umore delle classi popolari lombarde. Tradizionalmente veniva cantata in piazza da un 'bosin,' contadino inurbanato. Pieno di proverbi e detti popolari, il suo contenuto era vario e poteva trattare qualsiasi argomento domestico che riguardasse il pubblico al quale la 'bosinada' veniva diretta.

I critici che l'hanno studiata sono più o meno concordi nel vedere come tipici in questo componimento i seguenti caratteri: vernacolo, popolare, morale, realistico, linguistico e satirico; "composizione in versi gridata e recitata per la città dai cosiddetti 'bosin'," per citare il vocabolario di Cherubini.<sup>2</sup> Sotto la voce 'bosin' poi, l'autore indica il contadino dell'Alto Milanese, spiegando inoltre

che "così chiamansi fra noi quegli uomini che vanno per la città cantando e recitando quelle composizioni che son dette *bosinad*."<sup>3</sup>

L'unica generalizzazione sulla metrica che si possa fare è per la rima, che era quasi sempre AABB. La forma variava parecchio, da quella "gridata e recitata" a quella stampata, nel formato di volantino, e generalmente recitata in piazza e poi distribuita o addirittura attaccata come grida<sup>4</sup> ai muri. Quest'ultimo tipo era usatissimo nell'Otto e Novecento e la Biblioteca Braidense a Milano ne conserva ancora parecchi esemplari.

La fortuna critica della 'bosinada' non è stata sempre positiva. Gabriele Fantuzzi ad esempio la scarta, negandole una serietà lirica.<sup>5</sup> Ne dà un'opinione simile il Biondelli, nel concludere che la sola sua importanza "consiste nel documentare la storia patria, nonché lo spirito dei tempi."<sup>7</sup>

L'opinione di Fantuzzi, dato che non considera un possibile influsso storico di questa forma popolare, risulta alquanto semplicistica. Né sembra di poco rilievo il fatto che una forma di poesia, per quanto rozza di forma, sia riuscita a "documentare la storia patria, nonché lo spirito dei tempi," per dirla con Biondelli. Pare anzi evidente, senza volere entrare in argomenti sul valore letterario delle forme popolari in generale, che una forma spontanea e popolare, quantunque non sublimata, possa essere elevata da un letterato o avere addirittura esercitato un influsso sullo sviluppo letterario di un genere erudito; così Jacopone da Todi adattò la forma popolare della ballata, così la commedia dell'arte incise sul teatro comico erudito, e così anche la 'bosinada' può aver inciso sulla letteratura erudita dialettale di Milano.<sup>8</sup> Sono convinto infatti che un legame stretto esista fra la 'bosinada' e la letteratura erudita dialettale e che tale legame si possa tracciare storicamente fin dal Cinquecento. Ritengo inoltre che l'evoluzione di questo legame, che nasce nel Cinquecento e che si realizza durante il Sette ed Ottocento nel connubio naturale dello spirito pratico e popolare della 'bosinada' e lo slancio sociale dell'Illuminismo, contribuisca in misura considerevole al carattere della letteratura milanese. L'intento di questo saggio è appunto di indicare questo contributo tramite uno studio del personaggio del 'bosin' corroborato da alcune considerazioni tematiche ricorrenti nella letteratura di Milano in dialetto.

\* \* \*

Gli studi finora svolti sulla 'bosinada,' per essere stati accantonati dalla storia, sono scarsi e di interesse variabile. Uno dei principali

è quello di Filippo Fichera<sup>9</sup> che riporta un campionario delle 'bosinade' del tardo Settecento e dell'Ottocento esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, dando ampia prova del modo in cui esse s'ispiravano alla storia contemporanea di allora. La raccolta è divisa secondo le forme monologica e dialogica. Nell'introduzione, Fichera vuole respingere la teoria che la 'bosinada' sia solo folclore, e perciò tiene a distinguere fra folclore/arte, cioè il prodotto della natura e dell'istinto delle persone e dei luoghi in cui vivono, e folclore/scienza, cioè quello rivelato e interpretato dallo studioso, per giungere a un rifiuto della posizione che il folclore non sarebbe arte. Le 'bosinade,' dice Fichera,

fanno parte del folclore milanese e lombardo, ma in quanto poesie, appartengono alla letteratura, e chi le studia è un letterato e non un folclorista.<sup>10</sup>

ed egli arriva finalmente a delinearne gli elementi cronachistici, condividendo l'osservazione del Biondelli, che essi sarebbero importanti quali specchio della società milanese:

Cronaca in versi, potremmo dirla. . . . Carattere precipuo della 'bosinada' è la flagrante umanità del suo contenuto, cui aggiunge pregio l'immediatezza delle sue conclusioni. Vi si indicano luoghi, persone, e circostanze di comune conoscenza, aggettivi e appellativi e sentenze che suscitano la nostalgia. Essa è l'espressione del senso popolare, che osserva fatti del giorno e reagisce alle aberrazioni sociali.<sup>11</sup>

Come esempi dei fatti di cronaca che le 'bosinade' trattano, Fichera accenna al primo volo d'un pallone aerostatico a Milano nel 1784 che ispirò il senso poetico nell'autore di questo componimento:

El nost Orland el s'è alzaa  
come Astolf quan l'è andaa  
Coll'Ipogriff là nella luna  
per cercà a voeuna per una  
la bozzetta del cervell  
Per guarì quel mattarell  
Del grand Orland, che per amore  
La voltaa 'l coo, l'è andaa in furor,  
Come fan tanti person  
Per infedeltaa di noter donn,  
Ma per sicurass sempre de pu,  
Isambi d'Astolf el ghe andaa lu.<sup>12</sup>

[Il nostro Orlando s'è alzato  
 Come Astolfo quand'egli andò  
 Coll'Ipogriffo sulla luna  
 Per cercare  
 L'urna del cervello  
 Per guarire quel mattarello  
 Del grand'Orlando, che per amore  
 Gli diede di volta il cervello, andò in furore,  
 Come fanno in tanti  
 Per l'infedeltà  
 Delle nostre donne  
 Ma per esser sicuro di riuscirci  
 Andò Orlando invece di Astolfo.]

Ma generalmente le 'bosinade' mostrano uno slancio meno lirico e molto più portato ad una descrizione concreta e immediata del fatto in considerazione. Sempre con l'esempio del pallone, l'ascesa della francese Mme. Blanchard il 15 agosto 1811, viene descritta in un'altra composizione di questo tipo che sottolinea la partecipazione entusiasta del popolo a questo avvenimento storico:

E con sto boccon de ver coragg  
 Mi gh'ho auguraa là el bon viagg  
 Com squasi tutt Milan  
 Ch'an daa segn ol batt i man!

---

[E con questo pezzo di vero coraggio  
 Le ho augurato il buon viaggio  
 Come quasi tutta Milano  
 Che ha mostrato la sua approvazione con battimani.]

Così come mette in risalto a mò di precisazioni geografiche di Milano l'immediatezza concreta del fatto:

L'han portaa anc mó nel Lazzarett  
 Che le sta là per on pezzet  
 Fintant che all'aquila han levaa  
 I ali, el coll senza fagh mal

.....

Levand al ballon l'aria sta aciora  
 Lè tornada sanament  
 Coi pagn indoss bagnaa scorrent  
 Nell'ortaja sora ai proeus  
 Del local de S. Ambroeus.<sup>13</sup>



[Sono arrivati anche in Lazzaretto  
 Per un pezzo  
 Poi levando le ali  
 All'aquila e il collo,  
 Senza farsi danno  
 . . . . .

L'aria leva ancora il pallone  
 E torna sano e salvo  
 Con le sue tele fradice  
 Nell'orto e sulle aiuole  
 Di sant'Ambrosio.]

Ci sono tante altre 'bosinade' riportate da Fichera che descrivono fatti naturali, dalle eclissi ai terremoti, o che riflettono periodi specifici della storia milanese quali quello della Repubblica Cisalpina. La seguente, ad esempio, "Già che Pavia è liberada," elenca le stragi fatte dai francesi in quella città, e descrive, dall'ottica degli umili e con quel tono moraleggiante e con quella sentenziosità tipici di questa e di altre forme popolari, gli ovvi capovolgimenti dei principi filosofici della 'rivoluzione' portata dai francesi:

In quist i frutt avvelenaa  
 Dell'eguaglianza, e Libertaa?  
 In quist i patt, i vost reson,  
 Da salvà la roba e la Religion?  
 In quist i promess che n'havii faa  
 De bona fed, de lealtaa,  
 De fratellanza, e de virtù  
 D'aven liberaa de sciavitù  
 E tolt di sgrif di not tiran?<sup>14</sup>

---

[In questo il frutto avvelenato  
 Dell'uguaglianza, della libertà?  
 In questo i patti, le vostre ragioni  
 Per salvar la roba e la religione?  
 In questo le promesse che avete fatto  
 Di buona fede, di lealtà  
 Di fratellanza e di virtù  
 D'aver liberata dalla schiavitù  
 E tolto dalle sgrinfie del tiranno?]

L'ampiezza di temi che troviamo nelle altre 'bosinade' riportate da Fichera che abbracciano, insieme ai temi storici e politici, temi quotidianissimi come la cottura della polenta ed i rapporti fra moglie e marito, serva e padrona, stanno inoltre a sottolineare il ruolo di questo genere come vero simbolo della voce popolare.

Dei tre studi sulla 'bosinada' che precedono quello di Fichera, il lavoro di De Castro<sup>15</sup> copre tutta la letteratura popolare fino all'Ottocento e riporta alcune informazioni sulle poche 'bosinade' secentesche allora esistenti all'Ambrosiana ma sfortunatamente distrutte durante la Seconda Guerra Mondiale. Lo studio di Nalli<sup>16</sup> fu invece un serio tentativo di catalogare le 'bosinade' archiviate nell'Ambrosiana e nella Biblioteca Braidense (e che avrebbe molto agevolato eventuali futuri lavori sul soggetto) ma purtroppo non più valido per la distruzione e dispersione di molte delle 'bosinade' da lui analizzate. Infine l'articolo di Pizzagalli,<sup>17</sup> come quello di Nalli scritto negli anni trenta, è importante per le informazioni sull'etimo e sull'origine della 'bosinada'.

L'origine di questo genere si riallaccia più probabilmente ai cortei allegorici e ad alcuni componimenti teatralizzati del Cinquecento.<sup>18</sup> I primi seri tentativi di comporre in dialetto risalgono invece al 1560, anno in cui Gian Paolo Lomazzo fondò l'Accademia della Val di Blenio per incoraggiare il parlare in dialetto valligiano. Infatti, di quest'accademia si pubblicò *Il Rabisch dra Accademiglia dor Compà Zavargna*,<sup>19</sup> raccolta di 'bosinade' e sonetti in dialetto scritti dai vari membri dell'accademia. Nessuno di questi componimenti risalta per particolare eccellenza lirica ma nell'insieme rappresentano un importante punto per stabilire sia la transizione della 'bosinada' dalla campagna alla città che il vero primo esempio di 'bosinade' stampate.

A differenza di quelle del *Rabisch*, le 'bosinade' che cominciarono ad essere stampate con regolarità nel Seicento rimasero quasi sempre anonime, tanto è vero che l'anonimità sarebbe infatti diventata caratteristica del componimento se la forma non fosse stata adottata da quasi tutti gli scrittori 'eruditi' in dialetto, a cominciare da Carlo Maria Maggi, famoso poeta e commediografo della fine Seicento. Nei secoli XVIII e XIX fiorì come genere e alcuni scrittori (ad. es. Fumagalli) godettero d'una discreta fama per le loro 'bosinade'.<sup>20</sup> Alcuni ricordano ancora d'averne sentite cantare ai primi di questo secolo, ma come genere scomparvero definitivamente durante il fascismo con i regolamenti della polizia urbana che vietava il tipo d'assemblamenti che generalmente accompagnavano la loro presentazione.

Fra i temi che troviamo più spesso nelle 'bosinade'<sup>21</sup> predominavano gli argomenti domestici anche se, come si è visto sopra, il soggetto storico e politico non mancava, qualora i tempi lo permettessero. Vediamo alcuni temi preferiti in una poesia di Carlo

Tanzi dedicata alla 'bosinada' ed impostata su un formato monologato:

Or nun faa quella sora al lott,  
 Sora ai tosann bon de nagott,  
 Sora di quij che fa lamor,  
 Sui poveritt che fa de sior,  
 Sora che i donn porta el scossa  
 Sora i moros mal pecenna  
 Sora el morneee, sora el sartí  
 Su certa razza de tenciia  
 Sora el mestee di litiga,  
 Su che i tosann spolpen i cà  
 Oh quanta gent ha stafilaa  
 L'invenzion di bosinaa!<sup>22</sup>

---

[Parliamo di quelle della lotteria  
 Sopra le ragazze buone a nulla,  
 Sopra quelle che fanno all'amore,  
 Sopra le poverette che fanno le suore,  
 Sopra ciò che le donne portano  
 Sopra i morosi mal accoppiati  
 Sopra il mugnaio, sopra il sarto  
 Sopra certa razza di imbroglioni  
 Sopra il mestier di litigare,  
 Sulle ragazze che ti riducono in camicia  
 Oh quanta gente che questa  
 Invenzione della 'bosinada' ha fatto tribolare!]

Parole tematiche dello spirito popolare dunque — amore, il lotto, i battibecchi in famiglia, il sarto (cioè la moda) e il mugnaio (cioè il pane), gli imbroglioni. A questa lista parziale offerta da Tanzi possiamo aggiungere le feste pubbliche (e i problemi d'ordine civile che ne conseguivano);<sup>23</sup> frammisti v'erano pure i temi della campagna, dove la 'bosinada' aveva la sua origine — molte parlano della vendemmia e ce n'è una perfino sulle patate. Con l'imborghesirsi del genere, diventa comune cantare le lodi delle osterie milanesi. Tutti temi, insomma, della cronaca quotidiana, alcuni più interessanti di altri ma che insieme intrecciano un panorama della vita popolare che, da quella rustica brianzola diventa, man mano che il 'bosin' s'addentra nei quartieri poveri della città e li fa suoi, cittadina e spiccatamente milanese in tonalità. Grazie a questo contatto urbano, la 'bosinada' prende spesso uno slancio civico, tendenza che riflette le caratteristiche d'immediatezza e di

realismo alle quali molti hanno accennato come tipiche di tutta la letteratura lombarda.

## IL BOSIN

La prima tappa d'obbligo nel tracciare il rapporto tra questo genere e la letteratura erudita in dialetto consiste nel vedere l'evoluzione del suo portavoce da cantastorie a quella maschera milanese tradizionalmente attribuita a Carlo Maria Maggi, 'Meneghino,' ed oltre. Data la scarsità di 'bosinade' secentesche sopravvissute ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, la posizione storica di Maggi alla fine di quel secolo assume infatti un'importanza chiave per lo studio del rapporto tra 'bosinada' e letteratura dialettale erudita, come vedremo.

Bertoldo, Barba Togn, Baltram, Meneghino — ecco i nomi più comuni usati dai cantastorie quando le dicevano, e/o dai compositori, anonimi o non, quando scrivevano le 'bosinade.' Ognuno di questi nomi godette all'interno del genere d'un periodo di voga, il che ci agevola il tracciare l'evolversi della figura come portavoce. La maschera milanese, ad esempio, incomincia a formarsi già nei tempi dei longobardi nel personaggio rustico di Bertoldo, nome che adoperavano i cantastorie, facendone gradualmente un tipo che poco a poco si divulgò nelle città e nelle campagne lombarde. Un servo in possesso di quella grossolana saggezza e in cui il volgo s'identificò, Bertoldo divenne in Lombardia, così come in Germania, la personificazione dell'astuzia contadinesca degli altri 'bosin' di cui è certamente progenitore.<sup>25</sup> Bertoldo stabilisce la stretta relazione fra sé e la miseria della classe popolare lombarda costretta a combattere con umore, lazzi e sarcasmo, gli oltraggi dello straniero e la povertà degli oppressi; una relazione fra l'altro attestata da tanti letterati che, in varie epoche, hanno sfruttato questo personaggio germanico.<sup>26</sup>

Nel tardo Cinquecento il 'bosin,' che continua la tradizione stabilita dal cantastorie Bertoldo, diventa Compà Zavargna, personaggio inventato da Gianpaolo Lomazzo nel suo *Rabisch* sopramenzionato. Anche Zavargna è contadino, e dimostra alcune di quelle caratteristiche che abbiamo visto in Bertoldo e che vedremo espresse in altri 'bosin' a venire.<sup>27</sup>

Te se compà Zavargna che tra vugn  
Pum diviso senza simulaciogn  
Che varen piu de tí no gh'è nisugn.<sup>28</sup>

---

[Te sei quel compare Zavargna che

Va giú piatto  
Non c'è nessuno che valga piú di te.]

Questo aperto parlar ingenuo cela talvolta una satira pungente come quella che troviamo nella lunga 'bosinada' "Remò scia fà de la prematica in Miran," cronaca ampia di diversi aspetti della vita milanese e insieme critica umoristica delle gride. Già dal titolo si vede Zavargna — già Bertoldo — a Milano fra un popolo milanese ormai disposto, dopo secoli di poesie in dialetto di scrittori come Pietro da Bascapè e Buonvicino da Riva (Bonvesin della Riva), ad accogliere con entusiasmo le sue sentenze. Che il 'bosin' si fosse solidamente stabilito come personaggio rappresentante lo spirito popolare in tutta la Lombardia, ce lo afferma il caso d'un individuo impiccato ad Alessandria nel 1628 per aver recitato una 'bosinada' critica degli spagnoli.<sup>29</sup> A Milano Zavargna diventa il 'bosin' Baltram de la Gippa o da Gaggian, che veniva portato in piazza ormai agli scorsi del Cinquecento da attori professionisti come Nicolò Barbieri che, insieme alla moglie che faceva Baltramina, moglie di Baltram, presentava 'bosinade' dialogate. Questo Baltram sarebbe diventato allora quasi un nome collettivo per 'bosin,' una specie di maschera del tipo stesso, nativo oramai di Gaggiano sulla riva destra del naviglio grande:

L'indole di Baltram è tale quale i tempi lo fecero. È un contadino goffo, impacciato, ignorante, eppur sentenzioso; non sa che lamentarsi e piangere; non va mai in collera; rispettoso verso i governanti e tutto spera da essi.<sup>30</sup>

Durante questo periodo, alla fine del Cinquecento, si ha un primo esempio di come alcuni poeti eruditi di Milano avrebbero cominciato ad identificarsi col personaggio del 'bosin.' Fabio Varese, compositore musico del Duomo, scrisse allora poesie in dialetto che rimasero inedite fino al lavoro di Cherubini del 1816. In un sonetto Varese canta ironicamente la propria povertà, presentando se stesso, anche in questa forma metrica elevata, come tipico 'bosin' delle strade di Milano:

Me rallegher con ti Fabi Vares,  
Guitarra sbotasciaa, cavagna rotta,  
Che per drovà la lengua adree a ona p. . .  
No gh'è on par tó su tutt el Milanese.<sup>31</sup>

[Mi rallegro con te Fabio Varese

Chitarra spaccata, scatole rotte  
 Ché a parlare con le puttane  
 Non c'è par tuo in tutto il Milanese.]

Da Baltram e dai 'bosini' cittadini come Fabio Varese si salta facilmente a Meneghino, il personaggio di Maggi chiaramente radicato nella tradizione della 'bosinada.' Servo d'origine cittadina, non piú tanto goffo, anzi piú furbo nel sapersi barcamenare nel mondo del padrone, essendosi imborghesito come personaggio, ha ormai alle spalle l'esperienza della città; impacciato ed ignorante talvolta in superficie, si mostra ciononostante sentenzioso e moraleggiante contro i malcostumi della Milano spagnoleggiante del tardo Seicento,<sup>33</sup> anche se la sua satira rimane in larga misura bonaria. Come si sa Maggi, con questo personaggio, diede una grande spinta al teatro milanese, ma come si vede in una sua poesia, "Il bosin orb," che precede le commedie in cui creò Meneghino, s'ispirava già al 'bosin' come portavoce del suo pensiero:

L'olter dí, ch'era stà per tut Milan,  
 Vedènd uga, zucchet e peveron,  
 Tornava a cà sul bass inscí pianpian,  
 Dondand con on vist, che ona canzon;  
 E anca mi curios mettè giò i scorb,  
 Per senti la canzon de Bosin orb.

---

[L'altro giorno che gironzolavo per Milano,  
 Comprando uva, zucchine e peperoni,  
 Tornavo stanco a casa piano  
 C'era gente che stava a veder uno che cantava  
 E essend anch'io curioso misi giù la scorta,  
 Per sentir la canzone del bosino cieco.]

Ciò che segue nella poesia riflette la stessa filosofia fatalista del 'bosin' com'era fin da Bertoldo, la filosofia della commedia *Il manco male* e di tutte le commedie del Maggi. Là l'io narratore diventa Meneghino. Qui, l'autore ha già un'ovvia simpatia per il 'bosin' che la gente ascolta. Le somiglianze fra questa poesia e il 'manco malismo' delle commedie che verranno piú tardi sono talmente evidenti che ne riporto un brano centrale abbinato ad alcune battute di Cricca e Meneghino della ballata a conclusione del *manco male* perché il lettore possa vedere la continuità d'ispirazione fra le due:

## 1. "Il bosin orb"

De spess a cercà tant, e cerca roгна  
 E vedem, per sta mej, che se pegiora  
 Fà per il ciel, sem pur i gran maszoc,  
 A cercà in tera el paradis de oc!<sup>34</sup>

---

[Spesso, dal cercare tanto, si cerca anche roгна  
 E vediamo che, per stare meglio, restiamo peggio invece  
 Cercando d'arrivare troppo in alto, siamo scemi,  
 A cercare di veder in terra il paradiso!]

2. Ballata per *Il manco male*

I cavaij, che corren trop  
 Duren poch e dan al fianch,  
 Lassè andà cosí a pè zopp,  
 Che la va né pú né manch.<sup>35</sup>

---

[I cavalli che corron troppo  
 Duran poco e si sfiancano,  
 Lasciateli andare cosí a pie' zoppo  
 Che la va né piú né manco.]

Il fatalismo nascosto dietro l'umorismo di questi versi diverrà piú accentuato nel personaggio di Meneghino man mano che egli diventa il personaggio centrale delle commedie di Maggi: la sentenziosità, la furberia, l'ingenuità, spiccano pure in altri personaggi, specialmente in quello di Baltramina, il cui nome suggerisce il legame con Baltram de la Gippa sua moglie e che simboleggia il buon senso popolare. Baltramina recita i prologhi e gli intermezzi delle commedie *I consigli di Meneghino* e *Il falso filosofo*, fuori e al di sopra dell'azione di queste *pièces*, e nel commentarne la morale secondo la tradizione del 'bosin' diventa una specie di musa della letteratura del Maggi e dello spirito popolare che l'autore vuole esaltare. Nella commedia dialogata *Il concorso de' Meneghini* è Baltramina stessa a stabilire il compito del 'bosin' teatrale 'Meneghino,' dandoci con ciò un esempio dello stretto legame fra la letteratura erudita dialettale e quella popolare di Bertoldo Zavargna e Baltram che abbiamo esaminato fino al Maggi. Le parole di Baltramina a proposito del dialetto e del 'bosin' che lo canta sono significative:

Ma 'l só don prinzipael  
 L'è la fazilitàe de fà capí  
 Cont esempij, panznegh, e proverbij  
 I pú sublimm conzett

De' gran Filosofon finna in Brovett.  
 Studiè i mè Toson:  
 Desí robba, che edifica, e che giova  
 Anch in del menà baij,  
 Che allora la's rezev con pú larghezza  
 In del slargass el coeur par l'allegrezza.  
 Diga chi voeur, l'è questa  
 L'art vera del parlà;  
 L'eloquenza da i coss,  
 E no da i sciansc la ven:  
 Desí del bon, che dirí semper ben.  
 E che onor sarà 'l vost, se i forestè  
 Vegnaran a pescà  
 In d'i Meneghinaed i bej pensè. (*Consigli*, vv. 906-23)

---

[Ma suo dono principale  
 È la facilità con cui riesce a far capire  
 Con esempi, favole e proverbi  
 E concetti piú sublimi  
 Dei grandi filosofi anche in Broletto.  
 Studiate ragazzi miei:  
 Dite cose edificanti ed utili  
 Anche quando prendete in giro,  
 Ché siamo piú aperti a riceverle  
 Quando il cuor s'allarga nell'allegrezza.  
 Si pensi ciò che si vuole, è questa la vera arte di parlare;  
 L'eloquenza è nelle cose  
 Non nelle ciance:  
 Dite del buono che direte sempre bene.  
 E che onore sarà il vostro se i forestieri  
 Verranno a pescare  
 Buoni pensieri nelle nostre 'meneghinate.']

Meneghino cioè, usando la lingua del popolo e i temi con cui esso è familiare, deve portargli dei concetti utili ed edificanti, come facevano i 'bosin' prima di lui. La frase "l'eloquenza da i coss/E no da i sciansc la ven" sta a ribattere sul carattere concreto ed immediato del concetto, elemento essenziale pure alla natura della 'bosinada,' come abbiamo visto. Se ciò non bastasse, il termine 'Meneghinaed,' le sentenze d'una figura popolare cioè, può chiaramente essere visto come sinonimo di 'bosinade,' e mi pare mostri senza dubbio una continuità che lo scrittore vedeva fra il suo personaggio e quello del 'bosin.' Ricordiamo a proposito i commenti di De Castro sulla sentenziosità di Bertoldo contro gli stranieri dei secoli precedenti; qui le parole "Bej pensè" che "i forestè" possono trovare nelle 'meneghinate,' suggeriscono infatti che Maggi, durante il dominio spagnolo in cui egli scrisse, volesse



proprio stabilire un nesso fra Meneghino e quel portavoce originale dell'umile messaggio delle 'bosinade.'

Questo legame col 'bosin,' evidente nel Maggi, diventerà caratteristico anche nei susseguenti poeti dialettali più rinomati di Milano. Soffermiamoci brevemente per vedere, tramite pochi esempi degli scritti di questi, come si riconoscono debitori a Maggi per il retaggio di morale e spirito popolari insiti nelle 'bosinade' che egli era riuscito a tramandare nel suo Meneghino:

1. Girolamo Birago<sup>36</sup> fa recitare il prologo della sua commedia *Donna Perla* da Meneghino che allude in esso ad alcuni passi de *Il falso filosofo* e de *Il barone di Birbanza* del Maggi.<sup>37</sup>

2. Pietro Cesare Larghi,<sup>38</sup> primo poeta dialettale di rilevanza dopo il Maggi, chiamando se stesso 'meneghin' nel suo sonetto "al Sur Cardinal Arcivescovo Pozzbonell,"<sup>39</sup> ci dà un esempio del costume dei poeti dialettali di identificarsi nella tradizione del personaggio ("Adess gibilleam tucc, ma pu de tucc, / El vost serv Meneghini pie d'allegrezza" [Adesso giubiliamo tutti, ma più di tutti / Il vostro servo Meneghino pieno d'allegrezza]).

3. Stefano Simonetta,<sup>40</sup> in un altro sonetto alla morte del gatto del suo amico Domenico Balestrieri, si riferisce a questo amichevolmente con il nome di Meneghino ("O che brutta disgrazia, Meneghin; / Savii coss è success al vost gattin."<sup>41</sup> [Oh, che brutta disgrazia, Meneghino, / Sapere ciò che è successo al vostro gattino]).

In questa poesia 'Meneghin' e 'bosin' sono entrambi usati come sinonimi di poeta, prova ulteriore del filone di continuità del quale si parla. È un filone peraltro che non si dilegua attraverso il secolo come possiamo costatare negli scritti di due dei più conosciuti poeti dialettali milanesi del secolo, Carlo Tanzi<sup>42</sup> e Domenico Balestrieri.<sup>43</sup>

4. Carlo Tanzi, ad esempio, nel suo "Recitaa in l'Accademia sora l'Invenzione di Bosinada"<sup>44</sup> attribuisce il merito della poesia erudita in dialetto al 'bosin':

Se no ghe fuss staa al mond Bosin,  
S'sciavo sur rimm de Meneghin,  
Dov vorevem toeunn l'ideja?  
Fassela dà de l'Omm de Preja? (Cherubini, *Collezione V*, p. 52)

---

[Se il 'bosin' non fosse stato al mondo,  
Dedicato a fare le rime in 'meneghino',  
Da dove avremmo tolto l'idea?  
Forse da una statua?]

e traccia l'evoluzione della 'bosinada' accennando a tutti i poeti che abbiamo menzionato qui, dai 'bosin' del Cinquecento fino ai nostri giorni.

5. Domenico Balestrieri, coetaneo del Tanzi e il piú famoso dei poeti dialettali del secolo, indica Baltram come modello: "scusaroo / Col fà la mia comparsa de Baltram" [Mi scuserò / Facendo la mia comparsa da Baltram], e afferma la sua intenzione di continuare a scrivere, da 'bosin,' in 'meneghino': "Giacché hoo el nom / faroo i vers de Meneghin [Giacché ho il nome, farò i versi in 'meneghino'],<sup>45</sup> riconoscendo infine Maggi come vate della poesia erudita dialettale

El Magg, che in tutt el rest l'è el to maister

...

L'è andaa lu inan, l'ha faa lu la calada

Sul bon sentè. . . .<sup>46</sup>

---

[Il Maggi, che in tutto il resto è il tuo maestro

...

È stato lui a mostrare la via, a fare scalo

Sul buon sentiero.]

Inoltre, in una bosinada intitolata "La Badia de Meneghitt," Balestrieri attribuisce al Maggi il merito d'aver assicurato la sopravvivenza del genere stesso, riportando parecchie frasi dell'autore che segna con asterischi.<sup>47</sup>

La "Badia" di Balestrieri ricorda molto *Il corcoso de' Meneghini* su cui è indubbiamente modellata, e per il modo in cui cerca di gloriarne l'uso del dialetto e perché tutte le frasi maggesche che egli usa sono levate da quell'opera. Balestrieri calca sull'eredità e sulla continuità letterarie tramandate da poeta in poeta prima e dopo Maggi, cominciando dal letterato Giovanni Capis, autore, nel 1606, della prima opera di prosa in dialetto,<sup>48</sup> *Varon de Milan*<sup>49</sup> e proseguendo con una rassegna delle figure piú eminenti nel campo dialettale, come aveva fatto Tanzi nella sua poesia sull'invenzione della 'bosinada':

Ma in di bej sottigliezz del nost Varon,

In di vers milanes,

Che ha scritt antigament Fabi Vares

In quij del fint Pedrin,

Del Largh, del Simonetta,

E for el tutt del Maeg, quel gran Poetta

No'l ha dir del Toscan, né del Latin,  
 Tugg i noster paroll, s'hin mis a loeugh  
 Per spiegà i bej penser, hin semper bej.  
 E che onor farà el nost se i forester\*  
 Vegnaran a pescàa\*  
 In di Meneghinaed, i bej penser\*  
 Come l'è già suzess, e 'l pomm provà.<sup>50</sup>

---

[Ma nelle belle sottigliezze del nostro Varon,  
 Nei versi in milanese  
 Che ha scritto tempo fa Fabio Varese  
 In quelli del finto Pedrin  
 Del Largo, del Simonetta  
 E soprattutto del Maggi, quel gran Poeta  
 Che non ha usato né il toscano, né il latino,  
 Bensì le nostre parole in dialetto  
 Per spiegare dei pensieri sempre belli.  
 E che onor sarà il nostro se i forestieri\*  
 Verranno a pescare\*  
 Nelle nostre 'meneghinate' i bei pensieri\*  
 Com'è già successo, e continueremo a vedere.]

Pare perciò evidente da quanto sopra che alcuni dei principali poeti dialettali del Settecento riconobbero una vera tradizione poetica popolare fiorita nel Cinquecento col 'bosin,' solidificata e tramandata fedelmente dal Maggi attraverso il suo personaggio Meneghino.

## LA TEMATICA

Il rapporto fra 'bosinada' e poesia dialettale erudita che siamo venuti tracciando nel personaggio del 'bosin' si può anche confermare prendendo in considerazione l'aspetto tematico.

I primi scritti che piú rassomigliano in forma e spirito alla 'bosinada' sono quelli di Gianpaolo Lomazzo,<sup>51</sup> che è anche il primo poeta a scrivere in dialetto milanese, segnando così l'imborghe-sirsi del dialetto e degli inizi della letteratura dialettale di cui sopra s'è già brevemente parlato. Nella sua lunga poesia soprammenzionata "Remò scia fà de la prematica in Miran" l'autore, prendendo come spunto una delle famigerate gride del Cinque e Seicento che cercavano a mò di pesanti tasse (con i risultati di cui la storia è testimone) di ridurre le industrie di lusso e regolare anche la moda, arriva a parlare, sempre con quel lungo raccontare così tipico della 'bosinada,' di molti temi che riappariranno negli esemplari sette o ottocenteschi che si possono leggere ancora. La

poesia in sé è un commento interessante sulle gride in genere e in particolare sulla moda (uno dei molti temi di questa poesia) che sarà in seguito uno dei soggetti preferiti dai poeti eruditi. In essa Lomazzo inizia compatendo le vittime della grida sulla moda con ironia, e discute con ricchezza di dettagli dell'industria e di altri oggetti di lusso tipici fra le classi ricche di quei tempi, offrendoci non solo un commento satirico ma anche una vera cronaca delle mode d'allora.

Poi però, dopo una lunga descrizione delle frivole mode del tempo, l'autore assume un tono serio, parlando anche delle osterie, punti di ritrovo del 'piccolo popolo.' Quelle, diventando più care, toccano più da vicino la gente delle classi basse. Con il tono moraleggiante della 'bosinada' Lomazzo si lamenta dei prezzi alti del mangiare in genere e del grave effetto che questo fatto ha sulla gente che ne soffre di più:

Ma parlemmm mo sora ai ost  
Dove ghe va tanta gent  
A mangià, che verament  
Fan sta maa la soa brègaa,  
Anca lor ha d'ess manàa  
Con quij oltr' in ordenanza

.....

E tucc quij che stà sul Broeu

.....

Quij che stan poèu press al Domm,

.....

Che voeun fà coi recatton,  
Che no s'pò mangià pù bon  
Nanch on frut, a poèu lu tant car:  
Faran ben a fagh reparar.

—————

[Ma parliamo un po' sulle osterie  
Dove va tanta gente  
A mangiare, ché veramente  
Fanno stare male la brigata,  
Anche loro devono vedere di  
Imporre le ordinanze

...

Tutte quelle di Broletto

...

E quelle vicino al Duomo

...

Ché vogliono fare anche coi fruttivendoli

E non si può piú mangiare bene  
 Neanche la frutta, ch'è ora tanto cara:  
 Dovrebbero porvi rimedio.]

Dall'immediatezza stabilita dai riferimenti geografici al Broletto e al Duomo, l'autore passa a suggerire che le autorità farebbero bene a regolare anche i venditori di quella merce i cui prezzi incidono di piú sui poveri, e si lamenta in continuazione di quelle misure proposte che colpiranno piú pesantemente i poveri, come quella che vieta che il pane superi una certa misura di grandezza: "Per el prim voeuren mett fren / Ch'l pan sia on poo pu gross." [Come prima cosa vogliono imporre / Il limite sulla grandezza del pane] suggerendo persino una reazione da parte del popolo a questa misura:

L'ha 'ess una maraveja  
 Se non nass on badaluch  
 Sul cercà nobiltà  
 Dov'la ved tant mesturaa  
 Che mi tasí a voo da qui.<sup>52</sup>

[E una meraviglia  
 Se non ne nascon chiassi  
 Sul cercare di giustificare  
 Tanti sbagli  
 Che non ne voglio parlare.]

Oltre alla netta presa di posizione a favore del popolo a cui potevano importare poco le misure prese contro il lusso, ci colpisce la tendenza dello scrittore a descrivere con concretezza dovunque nei versi di questa poesia la vita quotidiana, che viene delineata sotto molti aspetti — dal carovita e dalla severità con cui essa incide sul popolo, alla prostituzione e alla confusione del sistema criminale, che pure sono discusse in dettaglio. Il tono della poesia infine, specie quando insiste nel dare piú considerazione al popolo, è quello moraleggiante che vedremo nelle 'bosinade' del Sette e dell'Ottocento.

Le uniche prove che abbiamo della continuità tematica della 'bosinada' nel Seicento ci vengono attraverso brevi commenti che ne fa De Castro. Gli esemplari che si trovavano all'Ambrosiana facevano parte della *Raccolta di bosinate ed altre poesie in dialetto milanese*, distrutta e/o dispersa durante la Seconda Guerra Mondiale. De Castro ne descrive alcune e ne commenta brevemente il conte-

nuto in modo da darci un'indicazione di come la 'bosinada,' quale genere, continuò ad essere popolare fra la gente per tutto il secolo. Riporto la lista di De Castro per intero:

1. *Nova Cipollata in lingua rustica milanese* (1616).
2. *Allegrezza fatta da Baltram da Gaggiano sopra la bondanza in lingua rustica milanese* (s.d.).
3. *Il lamento del contadino sopra diverse arti* (s.d.).
4. *"Navareida" descorsio intorno a la resa de Breda in despresij di novarin nostran, dà in lus da Battista de Miran quest'ann 1625.*
5. *Lamentazione che fanno Beltram da Gasina da Gorgonzola e Bausion da Gorgonzola sopra li presenti tempi calamatosi* (1630).
6. *"Bradaneida" ragionamento fatto in lode di Bradà di Porta Nova dove si tengono tutti i bredà, feste giochi e fuochi fatti in Milano per l'allegrezza della presa di detta Bredà* (s.d.).
7. *La nova bosinada sora i spas del carnevaa nuovamente composu d'un bosin non cognossu che se vur fa mott in vos per es dod'a da tugg i spos* (s.d.).<sup>53</sup>

I titoli ci offrono alcune indicazioni degli sviluppi storici discussi sopra: le prime due indicano l'uso del milanese rustico nelle 'bosinade' ancora ai primi del secolo; la terza il contadino alle prese con la città; la quarta invece ci interessa sia per il titolo, che indica che il bosin s'è stabilito ormai nella città di Milano, sia per il tema politicizzante, significativo in quanto anti-francese ma non anti-spagnolo. La critica anti-spagnola era infatti praticamente impossibile, come abbiamo visto dall'episodio del 'bosin' ad Alessandria. Comunque, il titolo di questa 'bosinada' segna senz'altro l'inurbanamento definitivo del 'bosin' a Milano. La quinta ci suggerisce, coi "tempi calamitosi" del suo titolo, una probabile descrizione della peste di quell'anno. Invece, De Castro si limita ad accennare solo a quello ch'egli ritiene l'elemento anti-spagnolo del componimento — una protesta, secondo lui, ma "un lamento a bassa voce, rispettoso,"<sup>54</sup> in cui non viene accusato nessuno, in cui l'accusa la fanno i soggetti solo attraverso il loro lungo raccontare dei fatti. Ne riporta alcune strofe indicative:

Chi saves i dané spess  
 Senza quel che sta robà  
 A le con cas degn de pietà  
 Di dané ch'han portaa via.

---

[Chissà poi i soldi spesi  
 Senza parlare di quel ch'è stato rubato  
 Ed è un caso di pietà  
 I soldi che hanno portato via.]

dove l'obbrobrioso sfruttamento da parte dell'oppressore della città occupata si sente forte anche in pochi versi per l'insistere di chi scrive sulle quantità di beni e denari pignorati e portati via.

Gli ultimi due componimenti menzionati da De Castro trattano del carnevale e di simili feste, che fungono spesso da sfondo o da tema nelle 'bosinade' e sottolineano il sovrammenzionato imborghesirsi del genere.

Il culmine dell'evolversi degli elementi a cui questi titoli accennano sarà nell'opera del Maggi. Abbiamo già visto come egli s'ispiri al 'bosin' in una poesia, per poi creare nel suo teatro il proprio 'bosin' Meneghino. Maggi imposta le sue opere teatrali su una base cronachistica e dà loro sempre un tono moraleggiante, con speciale attenzione alle cose quotidiane, dandoci così uno specchio assai vivo dell'ambiente domestico e di quello della città di Milano. Ne *Il concorso de' Meneghini* la musa Baltramina ammonisce i candidati promossi di portare in Broletto con esempi, favole e proverbi i concetti utili ed edificanti, indicando come strumento dell'insegnamento il dialetto popolare. Pervade tutti i discorsi di Baltramina al riguardo quel tono morale tipico della 'bosinada' che spinge il Meneghino/'bosin' a portare il suo messaggio al popolo. Come vedremo più oltre, questo stesso atteggiamento sarà poi quello adottato dai poeti dialettali settecenteschi, stando al De Castro,<sup>56</sup> ma è anche tradizionale della 'bosinada' del Cinquecento come abbiamo visto nel Lomazzo, e di quella del Seicento. È, comunque, il modo preferito anche dal Maggi, il quale imita lo stile e la tonalità della 'bosinada' facendo largo uso, nei prologhi e negli intermezzi, d'un personaggio come Baltramina per tirare le somme morali della *pièce* fino a quel punto<sup>57</sup> oppure per parlare d'un tema 'ridicoloso'<sup>58</sup> come quelli di tante 'bosinade'.

Ma nel suo 'raccontare' il Maggi rivela, così come si era soliti vedere nelle 'bosinade,' una sorta di impegno, anche sotto una patina talvolta frivola e ridicola. Prendiamo come esempio un intermezzo raccontato da Meneghino che allude agli spagnoli:

Quist, che governa i olter,  
 Par quel, che me cutaeva on gentiromm,  
 Se vorressen d'ul ver d'i soéu magon,  
 Fan invidia, e faraevan compassion.  
 Prummma quel, c'ha i command,  
 Al s'ha da tengí lu nett comè on spegg.  
 El spegg l'ha quest, c'anch in so dagn l'è chiaer,  
 E che ogni poch pelucch a ghe compaer.

L'ha da guardass d'ogni legghier pecchè,
 Che se ghe 'n scappa vun,  
 Subet al se fa vizij del comun.

(*Intermezzo dell'ambizione*, vv. 88-99)

---

[Quelli che hanno il governo degli altri  
 Mi raccontava un gentiluomo  
 Se volessero dire il vero dei propri magoni,  
 Fanno invidia e farebbero compassione.

Innanzitutto chi ha il comando,  
 Deve serbarsi pulito come uno specchio.  
 Lo specchio ha questo di particolare, ch'è trasparente anche a proprio  
 [danno,

E che ogni minima magagna si vede.  
 Deve guardarsi da ogni anche piccolo peccato  
 Ché se gliene scappa uno,  
 Il vizio è subito sulla bocca di tutti.]

Come satira non è male, data la necessità ovvia dell'autocensura. Si tratta di ammonimenti miti che ricordano che il popolo osserva tutto quel che fa il governo, e di una presa in giro delle leggendarie gride beffate come ai tempi di Lomazzo:

Se suzzed on travers,  
 Che sempre en suzzed,  
 Subet solten su tregg; no se prove?  
 Vun vorraev fà ona cria,  
 Con mett on' impennàe d'i presj che sia.

(*Ambizione*, vv. 104-07)

---

[Se succede qualcosa di storto,  
 Come ne succede sempre,  
 Saltan tutti subito sú: Perché non ci si pone rimedio?  
 Magari ci fosse una grida,  
 Che ci mettesse le pene piú severe.]

Altri notevoli esempi di questo lungo 'raccontare rispettoso' si trovano nelle descrizioni delle condizioni della prigione a Milano e della confusione che regnava nei tribunali (*il falso filosofo*, II, 13; II, 10). In altra occasione Maggi cela una satira azzeccata contro le condizioni economiche dei poveri in un discorso che fa al suo ricco padrone borghese (*I consigli di Meneghino*, I, 2). Si potrebbero citare tanti altri esempi di questo lungo 'raccontare' in cui si fondono satira mite e cronaca quotidiana. Piuttosto, per raccogliere i fili della continuità del rapporto fra 'bosinada' e letteratura dialet-



tale erudita anche nella tematica, vediamo brevemente come perdura il legame anche dopo Maggi.

Basterebbe guardare un elenco delle novelle del Balestrieri per convincersi che quell'ingenuità di Bertoldo, quel cauto buon senso di Baltram, quel "manco malismo" e moralismo di Meneghino erano sopravvissuti fino al Settecento ed oltre: "Valutà i coss per quel che varen" [Valuta le cose per quel che valgono], "Senza ess cercaa no se da consej" [Non si danno i consigli se essi non sono sollecitati], "In bocca ciusa no gh'entra mosch" [In bocca chiusa non entrano mosche], "L'ingoddisia no l'è mai contenta" [La ghiottoneria non è mai sazia], "Mesurà i coss con l'istess brazz" [Bisogna misurare le cose con le proprie braccia]. In questi pochi versi già vediamo un forte spirito pratico e di buon senso.

Ma teniamoci in modo specifico alla tematica, per vedere come i poeti dialettali eruditi fossero ligi alle 'bosinade' anche nella loro scelta dei temi preferiti. Per forza di cose bisognerà qui limitarci a una scelta piuttosto ristretta di poesie e scrittori. Iniziamo allora con Maggi, Tanzi e Balestrieri per arrivare fino a Porta. Le 'bosinade' che ho scelto sono generalmente senza data, anche se tutte, a giudicare da alcuni accenni storici, geografici, ecc., debbono datare agli ultimi anni del Sette a ai primi dell'Ottocento. Sono tutte esistenti nelle raccolte della Biblioteca Ambrosiana o nella Braidenese, a Milano.

*La Moda.* La moda viene beffata per i suoi eccessi nelle 'bosinade' fin dal Cinquecento. Un buon esemplare a questo riguardo è "La noeva bosinaa sulla moda malandrina di vestì alla guigliottina,"<sup>59</sup> che, per descrivere una delle esagerate acconciature femminili del tempo, usa una ricchezza di dettagli che ricorda la lunga descrizione della moda nella "prematica" del Lomazzo. La 'bosinada' che cito qui è tipica nel suo tono satirico:

Ora i veder col frontalett  
Com'è i angeritt di Cattallet.  
Forma a rebesce con simetria  
Lavorga d'or del sciur mattia;  
Con duu cennelon d'or nett e s'cett  
Per grand de' quii ch'è la al Brovett.<sup>60</sup>

[Ora i vetri col frontale  
Come i puttelli di Cattallet.  
Fanno a rebesco con simmetria  
Opere d'oro per la signora mattarella;  
Con due reti d'oro netto e schietto  
Fra le più grandi del Broletto.]

Tanzi, in un componimento di terzine "Sora la spelorciaria," redarguisce la gente ad osservare la moderatezza nel vestire e critica il tipo di eccesso che questa 'bosinada' descrive:

Em de vestiss? Per mi no foo desvari  
 Del velu al baracan: basta quaciass  
 I carna, e basta reparass de l'ari.  
 Ero besogna trà el vestii in sconquass  
 In manch de quella come cert mincion:  
 O gram o bon ch'el sia, andemm de pass.<sup>61</sup>

---

[Quanto al vestire? Per me non faccio disvari  
 Dal velluto alla lana: basta coprirsi  
 Il corpo, ripararsi dalle correnti d'aria.  
 Non c'è bisogno di mettersi in ghingheri  
 Per far colpo come fanno certuni:  
 Comunque ci si vesta, si va a spasso.]

*Servo/Padrone.* Il rapporto servo/padrone è un tema che appare spesso nelle 'bosinade' dialogate; la forma della botta e risposta, per via dell'immediatezza del rapporto fra i dialoganti, presenta in modo ideale la situazione dei poveri alla mercé dei capricci dei datori di lavoro. Nella sua commedia *Manco Male*, Maggi ci dà un'idea della situazione da servo del suo famoso 'bosin' Meneghino:

Par trè liver al mes  
 Con trí popoèu merdos,  
 E on mezz de quel da trí da collazion,  
 Che no meritten gnanch  
 Da mett sgio 'l farioèu  
 La voeur che 'gh tegna nett fin l'aquairoèu.

(il *manco male*, III, 11)

---

[Per tre lire al mese  
 Con tre merdosi crostini  
 E un mezzo di quello da tre soldi per colazione,  
 Che non meritano neppure  
 Di dover metter giù il ferraiolo  
 Vuole che le tenga pulito anche il cesso.]

Nella 'bosinada' che segue, scritta nel 1812, la padrona fa licenziare il servo dalla cameriera. Questa azione compiuta per procura sottolinea il potere di chi comanda e la miseria di chi è comandato. Le diverse fatiche descritte dal povero servo sono testimo-

nianza d'una vita squallida poco cambiata dai tempi di Maggi, anche se la paga è leggermente aumentata da allora:

CAMERIERA: Ma cosa serva tant reson;  
No i faa che la vostra obbligazione  
Se ten per quest el servitor  
Per fa el besogn tutto quant occor.

SERVO: E per ciappà poc o niente  
La da fa'l coeugh e anca el squatter  
Andà col gerla al gran Tajater?  
Fam sgarà fina i quadrii,  
Fa de croteur di sciavvatin  
De sart, de servo e de facchin,  
Vojà, nettà vas a boccaa,  
Fa tant lett come all'ospedaa,  
Fa 'l pancott e scovà i sal  
E mett perfina i servizial  
Con tant da fa, con tanti pes  
Per ciappà sett lira al mes,  
Giacché a serví sta sort de piagh  
No gh'è sui spes d'andà sul lagh.<sup>62</sup>

---

[C: Ma perché tante storie?  
Voi non fate che il vostro obbligo  
Il servo c'è per quello  
Per far tutto quel che occorre.

S: E per intascare poco o niente  
Deve fare da cuoco e da sguattero  
Portare la scorta con gli spuntini al teatro?  
Pulire perfino i quadri.  
Fare il bucato  
Fare il lavoro da ciabattino  
Da sarto, da servo, da facchino  
Svuotare, nettare la padella  
Fare tanti letti come ne ha un ospedale,  
Fare il pane, scovare il sale  
Amministrare perfino il clistere  
Con tanto da fare, con tanti pesi  
Per pigliare sette lire al mese  
Giacché a servire questa sorta di disgraziata  
Non vi si guadagna neanche per andare sul lago.]

*Il lotto.* In una specie di intermezzo lungo, *Il lotto di Genova*, Maggi ci aveva dato un dialogo fra una serva, Tarlesca, e l'imbroglione Bordegasso, che finisce per toglierle i due talleri che lei ha avuto dalle monache per comprare il pane. Caduta nella trappola

di Bordegasso la povera Tarlesca saprà tirare la somma morale della sua esperienza:

Inscí resta ingannàe  
 Chi par trovà danè va sgiò da stràe.  
 Ho fàe, che no l'è poch se no m'impicch,  
 Inscí, per fà danè con sti mè cabel,  
 La maggior part diventa miserabel  
 Par l'ingodissa de diventa Richh.

(il lotto di Genova, vv. 499-504)

---

[Cosí resta ingannato  
 Chi per trovar denari esce di strada.  
 Cosí per far denari con questi miei intrighi,  
 Ho fatto che è già molto se non m'impicco,  
 La maggior parte degli uomini diventa miserabile  
 Per l'ingordigia di diventare ricca.]

Ma l'intermezzo è soprattutto notevole per il modo in cui sottolinea i sogni dei poveri di migliorare con la fortuna la loro situazione economica disperata; anche se quasi sempre finivano vittime o della loro ossessione del gioco o dell'inganno di chi sapesse sfruttare l'ingenuità del povero ignorante.

Le 'bosinade' che parlano del lotto, come ci si aspetterebbe, non si contano. In una, "Dialegh tra 'l mari orb e soa miee lattiesta" [Dialogo tra il marito cieco e la moglie giocatrice], la moglie sogna di diventare ricca pure lei di colpo mentre il povero marito cerca di frenarla per evitare che l'ossessione che la domina la porti ad impegnare ogni loro avere per poter giocare ("Ma il gieuch l'ha d'ess poèu regola / In proporzione di not entra" [Ma il gioco va regolato / In proporzione ai nostri introiti]).<sup>63</sup> E in un'altra 'bosinada' Parpotera e Barlafusa dialogano sull'"Ingann di sogn, suppost bon per giugà al lott," cioè sull'inganno che è il lotto, che fa perdere chiunque ci giochi:

Adess capissi ch'hin bamban  
 E i sogn del lott in tutt ingan,  
 E con sti ball e con sti sogn  
 Chi giuga appont per el besogn  
 Ma ho semper osservaa  
 Che perden per la nezessitaa.<sup>64</sup>

---

[Adesso capisco che frottola  
 E i sogni della lotteria ingannano in tutto,

E con queste balle e questi sogni  
Quelli che giocano per bisogno  
Ho sempre osservato  
Che quelli perdono per necessità.]

mentre Balestrieri si concentra sul modo in cui il lotto pervade ogni livello della società:

Me suggeriss a proposit de quest  
Anch i truccad che aveva lassaa foeura,  
E sí che sti truccad comenzen prest,  
Col trass coi provoch giò de post scoeurb,  
In seguet poèu granc malizios a lest,  
Per fann stà sott ne dan la gambiroeura  
Guanci non san né fan alter mestee  
Per avanzass che trà el compagn indree?<sup>65</sup>

---

[Mi viene in mente a proposito di questo  
Anche i trucchi di cui non avevo prima parlato,  
E sí che questi trucchi comincian presto  
Fra quelli che lo fanno appena hanno lasciato la scuola,  
Senza neanche avere scopo malizioso,  
Fanno il gambetto per vincere  
Spesso non sanno fare altro mestiere  
Che quello d'avanzarsi ingannando i compagni.]

finendo in tipico tono settecentesco con un richiamo ad un regolamento piú stretto dei giochi di cui i poveri sono tanto spesso le vittime.

*Le Osterie.* L'ambiente che la 'bosinada' preferisce rappresentare in vena di svago è l'osteria, tradizionale centro della vita popolare milanese,<sup>66</sup> cantata fin dal Lomazzo. Una 'bosinada' scritta sul fallimento d'un'osteria particolarmente frequentata, Ca' Balena,<sup>67</sup> fa spia della serietà con cui il popolo prendeva questi posti in cui si passava gran parte del tempo libero.

Raro perciò lo scrittore erudito di dialetto che non avesse qualcosa da dire a riguardo. Maggi, nel *Barone di Birbanza*, aveva fatto recitare tutto un elenco di quei luoghi da Meneghino, il quale, pensando di dovere abbandonare la sua città prende congedo annoverando le piú famose osterie del tempo, dandoci così una buona guida gastronomica di Milano del tardo Seicento. Lo stretto rapporto fra osterie ed amore della città nella mente del popolano era chiaro per Maggi:

Chaer el me chaer Miran, me creppa el coeur  
D'vett la bandonà

.....

Se pú do's vedamm riveder  
Mortadell di Tri Scagn  
Busecca del Goeugga. . .

.....

Moscattell d'i Tri Re. (BB, II, 3)

[Cara, oh mia cara Milano, mi crepa il cuore  
Doverti abbandonare

...

Se non ci rivediamo addio  
Mortadella di Tre Scagni  
Busecca della Gobba

.....

Moscattello dei Tre Re.]

Questo stesso rapporto lo capiva anche il Tanzi, "Viva pú l'osteria / Che l'è amno pú bon loeugh che al mond che sia!" [Viva pure l'osteria / Che non c'è luogo migliore al mondo!] il quale accenna in questa poesia anche ai 'Tri Re' menzionato da Maggi, e nei versi che seguono al valor sociale dell'osteria come luogo di svago e di sfogo per la classe popolare:

L'è on gran loeugh l'ostaria. Loeugh che l'è bon  
E per tucc e per tutt. L'avegh passion  
L'hoo anca lee per virtù  
Chi almanco on pover omm el pò esalà  
Lontan de' quell gran cruzi de senti  
La donna a tontonà.

[È un gran posto l'osteria. Luogo buono  
Per tutto e per tutti. Ha passione,  
Ma per me ha anche le sue virtù  
Anche il povero può andarci a prender un po' d'aria  
Lontano dai crucci della vita,  
Dai borbottii della moglie.]

e chiude con un riferimento a Meneghino e all'eloquenza che Battramina aveva detto in *Concorso* che i candidati dovevano trovare nelle cose:

Me maravej de noeu; e el m'e duvis

Che Meneghin el podess anch savè  
 Che a misura del meret e del giust,  
 El galantom el loda  
 I coss, o je desloda  
 Adess se me svoja el goss  
 Lodand a spada tratta l'osteria.<sup>68</sup>

---

[Mi meraviglio ancora e mi pare  
 Che Meneghino potesse anche saperlo  
 Che a misura del merito e del giusto,  
 Il gentiluomo loda  
 le cose o le critica  
 Adesso mi sgolo  
 A lodare a spada tratta l'osteria.]

Mi pare che, in modo particolare, questa breve rassegna di alcuni dei temi di comune popolarità sia nella 'bosinada' che nella poesia erudita dialettale ci dia altra prova del reciproco influsso fra i due generi nel loro sviluppo fino all'Ottocento, cioè che la 'bosinada' è stata man mano assimilata ed elevata dai poeti eruditi di dialetto fin dal Lomazzo, i quali però sono rimasti sempre ligi al suo spirito popolare. Abbiamo seguito l'evolversi del personaggio del 'bosin' fino alla sua identificazione con il poeta dialettale erudito e abbiamo potuto costatare un'ampia comune ispirazione tematica. La scarsa considerazione critica in cui s'è tenuta la 'bosinada' non può perciò sminuirne l'inciso storico-letterario, né ci può indurre a non riconoscere le reali tappe in cui il genere si sviluppò.

Per concludere, possiamo ritornare al punto da cui avevamo preso l'avvio e intravedere fin da questo momento, brevemente, la presenza della 'bosinada' in una opera di Carlo Porta. Ai tempi in cui Cherubini fece la sua raccolta di poesie dialettali, uno degli esemplari inclusi era il "Brindes de meneghin a l'ostaria" del Porta, allora l'unico esempio di poesia ditirambica in dialetto.<sup>69</sup> In uno stile che ricorda quello di Redi di *Bacco in Toscana*, Porta segue l'ubriacarsi progressivo del narratore con parole che man mano assumono tonalità onomatopeica. La voce che narra è quella d'un 'Meneghino'/'bosin':

Vin nostran, vin di noster campagna  
 Ma leggitim, ma s'cett, ma sinzer,  
 Par al stomegh d'on bon Milanese  
 Che va roba del noster paes.<sup>70</sup>

---

[Vino nostrano, vino della nostra campagna.  
Ma genuino, ma schietto, ma sincero,  
Per la pancia d'un buon milanese  
Ecco roba del nostro paese.]

E questa voce che parla dell'osteria dei buoni vini della sua città, Milano, è a nostro avviso la stessa che si trova in Lomazzo, Arese, Maggi, Tanzi, ecc. È anche, com'era mia intenzione documentare fin qui — nonostante l'ovvia superiorità metrica portiana — quella stessa che nasce nella 'bosinada.' Accettando questa teoria, una rivalutazione di questo genere come fonte della letteratura milanese / lombarda, almeno per quanto riguarda gli elementi tradizionalmente caratteristici d'essa, sembrerebbe storicamente e letterariamente piú che giustificata.

*University of Missouri at Columbia*

#### NOTE

- 1 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Foscoliana 167.2/5.
- 2 Francesco Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, I (Imp. Regia Stamperia, 1839), p. 140, dove dice inoltre "La maggior parte sono scritte male; ma non pertanto s'hanno il pregio cosí di diffondere la buona morale fra il popolo, come di far vivo ritratto delle mutazioni che d'età in età va sopportando il dialetto, e di consumare memoria delle costumanze e degli aneddoti del paese."
- 3 Ibid.
- 4 Infatti una delle prime 'bosinade' scritte alla fine del Cinquecento da Lomazzo satirizza le gride.
- 5 Gabrielle Fantuzzi, *Letteratura Italiana*, III: *I Minori* (Milano: Carlo Marzorati, 1962), pp. 2293-325. Nel suo saggio su Carlo Porta, Fantuzzi propone la tesi che la classificazione del Porta come 'minore' sarebbe in misura rilevante dovuta all'associazione dello scrittore al folclore dialettale. La responsabilità maggiore circa questa riduzione sarebbe, secondo Fantuzzi, del Cherubini, il quale, nel suo vocabolario di dialetto milanese aveva nominato Porta come autore apprezzato di 'bosinade,' che anch'egli riteneva unicamente forma folcloristica.
- 6 Ibid., p. 2296.
- 7 Bernardino Biondelli, *Saggi sui dialetti gallo-italici* (Milano: Bernardoni di Gio., 1853), p. 97.
- 8 Per 'letteratura erudita dialettale' intendo quella letteratura d'impegno e firmata che si sviluppava insieme a quella anonima.
- 9 Filippo Fichera, *Mini popolari lombardi (le bosinade)* (Milano: Edizioni del Convivio letterario, 1963).
- 10 Ibid., p. XIV.
- 11 Ibid., p. XXIII.
- 12 Ho usato la versione riportata da L. Fichera, ma questa 'bosinada' si trova attualmente anche nella Biblioteca Ambrosiana con la segnatura SN VII 13.
- 13 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Raccolta SC VII 1/43. Un'altra raccolta riporta 'bosinade' sull'assedio del Castello Sforzesco da parte degli austriaci il 23 maggio 1799 e sull'eclisse del sole avvenuto l'11 febbraio 1804 (SC VII 13).
- 14 Biblioteca Ambrosiana, SC VI 8/4.



- 15 Mi sono servito dei vari articoli componenti questo studio che prima apparvero sull'*Archivio Storico Lombardo*: Giovanni De Castro, "La Storia nella poesia popolare milanese," *ASL*, Serie I, Vol. IV, 483-526 e 795-839; Vol. V, 223-55; Vol. VI, 84-108.
- 16 Paolo Nalli, "Saggio di una bibliografia delle 'bosinade'," *Rivista italiana di letteratura dialettale* (Primo e secondo Trimestre 1937), 1-6.
- 17 A.M. Pizzagalli, "Carlo Maria Maggi e la vita milanese del '600," *Rivista di letteratura dialettale* VI (1931), 96-102.
- 18 I componimenti in questione, elencati e discussi da De Castro ma non reperibili oggi, sono i seguenti:

*Filauro* — Solacciosa commedia d'un solo atto, senza distinzione di scene, di vario metro e mescolata di molto linguaggio lombardo, in casa di maestro Girolamo di Benedetti, Bologna, 1520.

*Il Muratore* — Commedia rusticale lombarda. Siena, G. De Alessandro libraro, 1551.

*Tonio e Pipo il Contadino e l'oste* — Commedia in dialetto lombardo, senza anno di pubblicazione ma che De Castro ritiene del Cinquecento. op. cit. *ASL*, Vol. V. 243-4.

Cherubini, in *Alcune delle migliori opere scritte in dialetto milanese* (Milano: Pirota, 1816), cita la *Farsa del Bracho e del Milanese innamorato in Ast* nel libro *Opera No. D. Johannis Georgii Alioni Astensis, metro macharonico materno e gallico composita* (Impressum Ast per magistrum Francischum de Silva, anno domini milesimo quingentesimo vigesimo primo, die ximensis martii). La farsa, scritta parte in astigiano parte in milanese, sarebbe forse la prima scrittura in milanese, e Cherubini ne cita quanto segue per dar un'idea del dialetto di allora:

Vada a Meren chi vol guadagn  
E bon marchaa. Vu hairy lasagn  
Piena scudella al bon comijn,  
Cu del formag piú dun sesin.

El dan mo lor per cinqu imbie, ecc., Cherubini, Vol. I, p. XXXIX.

Anche Biondelli cita quest'opera, associandosi all'opinione che sia la prima opera letteraria ad avere testo scritto in milanese: cit. p. 111.

- 19 Gianpaolo Lomazzo, *Rabisch* (Milano: Bidelli, 1627). La prima edizione di quest'opera fu stampata nel 1589.
- 20 Cherubini porta alcuni nomi degli autori anonimi piú conosciuti: Bernardo Raimoldi, Girolamo Maderna, Scipione Delfioni, Petrasanta, Domenico Francolini, Paolo Majnati, Giuseppe Abbiati e Gaspare Fumagalli: Cherubini, *Vocabolario Milanese-Italiano*, p. 140.
- 21 Devo avvertire il lettore che le 'bosinade,' anche quelle firmate, furono spesso stampate e/o trascritte con molti errori.
- 22 Citato da Cherubini, *Alcune delle migliori opere*, Vol. IV, p. 245.
- 23 L'Accademia di Blenio diventò dopo quarant'anni la Gran Badia dei Facchin del Lag Mejó, indicando nel suo nome, secondo De Castro, di essere un'imitazione d'una vecchia società di facchini che andavano in giro a festeggiare il giorno del patrono, suonando pive, ecc., adoperando costumi simili a quello dal servo Meneghino del Maggi, e partecipando a diverse occasioni di pubblica allegria, specialmente ai carnevali, onde l'associazione della 'bosinada' col carnevale, tema che essa tratta spesso. De Castro, op. cit., Vol. VI, p. 84-5.
- 24 Curiosamente perfino Fantuzzi, nei suoi commenti riguardanti la traduzione di Porta della *Divina Commedia* in milanese, insiste su queste stesse caratteristiche come tipiche dell'autore che egli ritiene si stacchi in tutto dalla tradizione "folcloristica" della 'bosinada':

Il popolano viaggiatore dell'aldilà non è il politico attivo e partecipe della vita pubblica: è una sorte di Renzo-Giovannin Bongèe in vena di raccontare al popolo la propria straordinaria e terrificante avventura.

Più giù citando Isella, accenna agli "umori comico-realistici" dell'opera che portano alla "osservazione diretta di una realtà contemporanea e una prima caratterizzazione di una psicologia da popolano." Gariele Fantuzzi, "Carlo Porta," *Letteratura Italiana: I Minori*, già cit., p. 2300. In modo più globale, Sapegno, risalendo alle origini, e parlando dei testi ducenteschi di Uguccione da Lodi, Pietro Bascapè ed altri, dice:

In tutti questi, non escluse le imitazioni degli *enuegs* occitanici, si riflette un gusto di concretezza, un'aderenza ai motivi di costume e di vita quotidiana, un proposito di riflessione etica e di pratica esortazione, che non è soltanto imposto dai modelli forestieri, bensì risponde a un bisogno intimo, e in cui comincia a prendere forma la vocazione realistica che contrassegnerà nel tempo la civiltà. Walter Binni e Natalino Sapegno, *Storia Letteraria delle Regioni d'Italia, "Lombardia"* (Firenze: Sansoni, 1968), p. 64.

25 De Castro, op. cit., Vol. IV, 500.

26 Ibid., 501 ss., dove parla di un protagonista storico tipo Ruzzante, ma di tutti i tempi, il contadino vittima immediata delle stragi e delle battaglie successe in seguito alle guerre delle grandi potenze lontane e al contadino sconosciute.

27 Il *Rabisch* riporta altri nomi tipici dei 'bosin' che rimarranno nella cultura della 'bosinada.' Vedasi ad esempio p. 10, "Sor Medem," novella composta da "Barba Rognazzo," evidente nome accademico, e una 'bosinada' del 1814 citata da Nalli "L'è Rogn quel gran om, ch'el ch'el cerca tra tanti on galantom." (Nalli, cit., p. 23, No. 39), oppure nella poesia dello stesso Maggi "Canzone morale inferita da un ortolano" in cui menziona il "compagn Togn."

28 Lomazzo, *Rabisch*, "Don Compà Bornin gran Scancierè vell del Bregn," p. 7.

29 Pizzagalli, cit., 5.

30 De Castro, cit., VI, 86.

31 Il sonetto continua:

Per tí Porta Comasna e Porta Snés  
Far Parí la Dovana ona gasciotta:  
La busecca no sa quell che s'barbotta  
Sui toeu Sonitt tant inscí ben desten  
Tal che te po peccià vun de sti dí  
Ch'el popel ha dezis de fatt onor,  
A mett la bria e il bast al Pegasell,  
E vení coi pavitta e tutta la brigaa  
La incoronatt de verz e cervellaa.

32 Vedasi al riguardo un mio saggio, "Carlo Maria Maggi and the *Bosinada*," *Forum Italicum*, 13/4 (1979), 480-95.

33 Così la definizione del Biondelli:

Questo nuovo eroe della musa lombarda era un servo fedele, ammogliato, carico di figli, ingenuo, faceto ed arguto, timido e franco ad un tempo, d'ot-timo cuore e vittima sempre dei più scaltri. Op. cit., p. 98.

34 Riporto la versione di Biondelli, pp. 115-16.

35 Per tutte le citazioni delle commedie di Maggi uso l'edizione a cura di Dante Isella: *Carlo Maria Maggi, Il Teatro Milanese*, a cura di Dante Isella (Milano: Giulio Einaudi Editore, 1964).

36 Girolamo Birago, n. Milano 1691 m. ivi 1773. Ricco come l'era stato anche Maggi, ed aristocratico, nel 1713 divenne Lettore di Logica alle scuole Cannobiane e Vicario del Podestà. Fu tre volte Giudice Pretorio. (Vedansi le note biografiche di Cherubini, *Alcune delle migliori opere*, Vol. I, p. 9).

- 37 Questa commedia fu stampata nel 1724 a Milano da Francesco Nora. Birago scrisse pure una poesia dedicata a Meneghino, "Meneghin a la Sanaira. Testament de Meneghin."
- 38 Nato alla fine del Seicento a Milano, morto ivi nel 1755. Fece, come Maggi, carriera di impieghi pubblici, e nel 1713 fu nominato sopranumerario di governo. Cherubini, cit., Vol. IV, pp. 210-11.
- 39 Ibid., p. 229.
- 40 Nato a Milano alla fine del Seicento, morto ivi 1754, di famiglia liberale. Percorse la carriera ecclesiastica.
- 41 Cherubini, *Opere*, cit., Vol. IV, p. 245.
- 42 Carlo Tanzi, Milano, 1700-62.
- 43 Domenico Balestrieri, 1714-18 (Milano), educato in retorica alle Arcimbolde, in filosofia poi dai gesuiti di Brera e attivissimo nell'accademia dei Trasformati. Fra le molte opere spiccano *Rimm Milaness* (1774), una traduzione in Milanese della *Gerusalemme Liberata* pubblicata dopo 16 anni di lavoro nel 1772, e *Il figliol prodigo*, 1778.
- 44 Cherubini, *Opere*, cit., Vol. V, pp. 348-55.
- 45 Balestrieri, in Cherubini, *Opere*, cit., Vol. V, p. 306.
- 46 Balestrieri, *Il figliol prodigo* (Milano: Marelli, 1748).
- 47 Balestrieri, "La Badia di Meneghi." *A consulta sora el Dialeghe de la lengua Toscana* (Milano: Agnelli, 1759).
- 48 Ibid., p. 46.
- 49 Prima versione pubblicata da Giovanin Giacomo a Como nel 1606, è una spiegazione delle origini del dialetto con varianti e piccolo vocabolario.
- 50 Balestrieri, *La Badia*, cit., pp. 68-70. Inoltre, alla pagina 69 esalta la tradizione maggesca per avere sublimato i valori popolari in dialetto:

E in del concors di noster Meneghitt  
 O in bocca de Tarlesca  
 O pù de Beltramminna  
 Pasen dalla cantina alla baltresca.

Fa lo stesso uno dei poeti minori del Settecento, Carl'Andrè Oltolinache, che scrisse di Baltramina ancora come musa, nella seconda metà del secolo:

Nù Beltramina musa, che bescanta  
 Sui rivi de la Vecchiabbia, n'hoo pragura  
 Che la mia poesia bella e frizzanta  
 No possa fà anca lee la soa figura,  
 Che soo famm anch coi verz on poo d'onor  
 Col faj passà in Parnass per cavolfior.

(Vedasi Cherubini, *Opere*, cit., Vol. IX, pp. 69-75)

- 51 Biondelli, cit., p. 97, lo chiama il padre e fondatore della poesia milanese. De Castro lo definisce "mediocre" (cit., Vol. V, 251) e Cherubini include nella sua raccolta alcune delle poesie di Lomazzo "non già per merito distinto che esse abbiano in sé stesse, ma bensì per dare a conoscere le prime poesie che siano state scritte in dialetto milanese," Vol. I, p. 6.
- 52 Uso la versione riportata da Cherubini, *Opere*, cit., Vol. I.
- 53 De Castro, cit., Vol. VI, 98-105.
- 54 Ibid., 105.
- 55 Ibid.
- 56 Ibid.
- 57 Vedasi ad esempio l'intermezzo de *Il falso filosofo*.
- 58 Vedasi il secondo intermezzo de *I consigli di Meneghino* sopra i diversi modi di ridere, buon esempio del tema 'ridicoloso.'
- 59 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Racc. Bosinaa SLD I. 5588.
- 60 Milano, Biblioteca Ambrosiana, Racc. Bosinade SCV II 1/18.

- 61 Carlo Tanzi, "Sora la Spilorciaria," in Cherubini, *Opere*, cit., Vol. IV, pp. 324-30.
- 62 Biblioteca Braidense, Sala Foscoliana, V. 167. 2/40 (1812).
- 63 Biblioteca Braidense, Sala Foscoliana, V. 167. 1/32.
- 64 Ibid.
- 65 Balestrieri, "Per on'Accademina sora i goeugh," in Cherubini, *Opere*, cit., Vol. VI, pp. 48-54.
- 66 Questa, nella biblioteca Braidense (Sala Foscoliana V. 167. 2/59), è una delle più tipiche:
- Allegrament o cittadin  
Per divertiv l'è chi el Bosin,  
Con una voeura Bosinada  
Sul costum invetraa  
De quij Bottiatt e operai  
Che tutt quant, quel poc salari  
El van tutt l'ann a butta via  
In dí di festa all'ostaria.
- 67 Biblioteca Braidense, Sala Foscoliana V. 167. 1/56.
- Allegrament na Bosinada  
Per divertí chi la brigada  
Cantem on poo su on argoment  
Che già san tutta la gent  
E che paricc veden con pena.  
Sul fallliment de ca Balena.
- 68 Carlo Tanzi, "Recitaa in l'Accademia sora l'ostaria" in Cherubini, *Opere*, cit., Vol. IV, pp. 350-55.
- 69 Carlo Porta, "Brindes de Meneghin a l'Ostaria per l'entrata in Milan de S.M. l'Imperator Franzesch prim in compagnia de Soa Mìee l'Imperatriz Maria Luisa," in Cherubini, *Opere*, cit., V. XII, pp. 162-72.
- 70 Ibid., p. 166.

## Tzara et Marinetti: Une étude de leur théâtre\*

Jusqu'à présent, la critique s'est peu occupée du théâtre de l'avant-garde historique, exception faite du théâtre futuriste. Les pièces des auteurs tels qu'Apollinaire, Ribemont-Dessaignes, Tzara, Goll, Vitrac (et ceci vaut également pour celles de Marinetti) sont le plus souvent considérées comme une étape intermédiaire dans un courant qui débute avec *Ubu Roi* de Jarry et aboutit au Théâtre de l'Absurde des années cinquante. Ceci a permis à la critique<sup>1</sup> d'étudier ces pièces en bloc sans analyser les profondes différences qui souvent séparent ces pièces entre elles.

Dans la présente étude je me propose de comparer le théâtre de Tzara à celui de Marinetti, plus particulièrement *Mouchoir de Nuages*, la dernière pièce "dadaïste" de Tzara, à quelques "sintesi" futuristes. Le choix des "sintesi," généralement considérés comme l'application sur scène de la théorie théâtrale futuriste, n'a pas besoin d'être motivé, mais le choix de *Mouchoir de Nuages* comme pièce exemplaire de Tzara pourra surprendre. C'est que selon certains critiques comme Corvin<sup>2</sup> et Kümmerle<sup>3</sup> *Mouchoir de Nuages* est déjà en rupture flagrante avec les pièces spécifiquement dadaïstes précédentes et constitue un retour à la littérature officielle.

J'espère, au contraire, démontrer que *Mouchoir de Nuages* ne diffère que graduellement des oeuvres — poétiques et théâtrales — antérieures: loin de constituer une rupture radicale avec les oeuvres précédentes, *Mouchoir de Nuages* doit, à mon avis, être considéré plutôt comme un terme dans l'évolution dadaïste de Tzara, un terme où Tzara a ramené le pessimisme dada à ses ultimes conséquences. Ce pessimisme, exprimé dans le texte par des remarques d'auto-distance, d'auto-contestation, d'auto-ironie, existe dès le début de l'époque dada à côté de son élan vitaliste et créateur. Devenant de plus en plus fort à travers les oeuvres successives il prend avec *Mouchoir de Nuages* une dimension si large qu'il

finit, en effet, par étouffer toute spontanéité créatrice et il est donc vrai que dans *Mouchoir de Nuages* "la réflexion critique prime désormais le jaillissement poétique."<sup>4</sup>

Si, sous ce point de vue, il est légitime de considérer *Mouchoir de Nuages* comme la pièce la moins "dadaïste" de Tzara, je crois néanmoins qu'une analyse de cette pièce nous facilite l'approche à la pensée "dada" de Tzara<sup>5</sup> et qu'elle permet par conséquence une meilleure interprétation de ses pièces antérieures: c'est que le conflit signalé plus haut entre les forces vitalistes, créatrices et ce que j'appellerai l'auto-réflexion ou l'auto-contestation, entre la tentative d'échapper au monde banal par la poésie et la conviction nihiliste de la vanité de cet effort, a reçu en *Mouchoir de Nuages* non seulement l'expression thématique la plus explicite mais également une expression formelle.

Puisque je veux centrer mon étude sur les personnages futuristes et dadaïstes, le choix de *Mouchoir de Nuages* s'avère être aussi le plus pratique: c'est la seule pièce où il est question de véritables personnages individualisés qui entretiennent certains rapports entre eux. Ces raisons pratiques sont d'ailleurs en rapport étroit avec ce que je viens de dire plus haut: lorsque j'essaierai plus tard d'esquisser très brièvement l'évolution de l'auto-réflexion dans les pièces successives, j'espère pouvoir démontrer comment l'émergence du personnage va de pair avec une attitude auto-critique toujours plus prononcée de la part de l'auteur.

Ni *Mouchoir de Nuages* ni les "sintesi" sont des oeuvres d'une grande importance artistique. Ce qui justifie à mes yeux une analyse approfondie de ces textes est qu'elles expriment assez clairement la vision du monde des deux auteurs. Aujourd'hui où l'on commence de plus en plus à s'occuper des convergences entre les différents mouvements de l'avant-garde historique et leurs représentants les plus connus, il m'a paru utile, non pas tant de souligner les ressemblances superficielles, mais d'insister sur la différence de fond qui me semble séparer Tzara et Marinetti.

Dans cette étude comparative je prendrai l'analyse de *Mouchoir de Nuages* comme point de départ. D'abord parce que je suis obligée de me baser sur une analyse textuelle étant donné que Tzara, à la différence de Marinetti, n'a pas écrit de manifestes théoriques sur le théâtre. Ensuite parce que les textes de Tzara sont plus complexes que ceux de Marinetti et qu'il m'est donc plus facile d'examiner les pièces de Marinetti par rapport à celle de Tzara que de procéder en sens inverse.

Encore une remarque. Pour l'analyse de *Mouchoir de Nuages* je me suis basée sur un essai de Georg Lukacs où celui-ci dessine l'évolution qui a eu lieu dans les œuvres dramatiques à partir des changements sociaux que sont survenus dans les deux derniers siècles. Son essai, écrit en 1909, est une remarquable prédiction pour ce qui se produira dans le drame moderne, et notamment dans les pièces dites absurdes. Quand j'ai tenté de démontrer que *Mouchoir de Nuages*, presque de façon exemplaire, traduit la problématique signalée par Lukacs et jugée par lui de caractéristique pour l'homme moderne, je n'ai nullement voulu suggérer par là que Tzara dramaturge s'inscrive dans la lignée de grands dramaturges tels que Maeterlinck, Pirandello et Beckett. Je ne me suis tenue qu'à démontrer que la même problématique "existentialiste" que l'on rencontre dans les pièces plus connues et qui a poussé les meilleurs dramaturges à s'exprimer par des formes dramatiques nouvelles et efficaces se retrouve en *Mouchoir de Nuages*, bien que la forme que Tzara a choisie pour exprimer cette problématique ait été si personnelle, si extrême et si dérisoire qu'elle exclut toute véritable transmission de cette problématique sur le public.

*Mouchoir de Nuages* se compose de quinze actes séparés par quinze commentaires. L'action a lieu sur un tréteau placé au milieu de la scène, les commentaires se jouent en dehors du tréteau.

Le premier acte nous montre un poète qui reçoit une lettre d'une femme, Andrée, délaissée par son mari, un riche banquier. Pleine d'admiration pour l'œuvre du poète elle compte sur lui pour remplir le vide dans son existence. Ensemble ils vont à la recherche du banquier pour avoir une franche explication. Le banquier vient de perdre sa fortune à Monte Carlo. "Débarrassé" de son argent, il se sent libre, gai et plein d'amour pour sa femme. La rencontre entre les trois personnes a lieu, sans qu'il soit cependant question d'une véritable "explication." Le poète, croyant que le couple renoue, part pour la Martinique. Là, seul dans une île, il découvre son amour pour Andrée, ou plutôt pour l'image qu'il se fait d'elle. De retour à Paris, il invite le couple à assister à une pièce de théâtre, Hamlet, où il joue lui-même le rôle principal; par là il espère pouvoir révéler ses véritables sentiments pour Andrée. Peu (?)<sup>6</sup> après le banquier est assassiné par deux Apaches. Les deux derniers actes se jouent vingt ans plus tard. Dans l'avant-dernier acte Andrée et ses deux enfants parlent du poète et de l'assassinat du banquier. Le dernier acte nous montre le poète,

seul, dans une mansarde. Après le départ d'une concierge qui lui a remis ses lettres, le poète se suicide et les commentateurs font monter son âme au ciel.

En vérité l'action de la pièce est bien plus compliquée. D'abord parce que l'action principale est souvent interrompue par la présence des personnages secondaires, sans importance pour le déroulement de l'action; ensuite et surtout parce que les commentateurs se bornant au début de la pièce à quelques remarques "explicatives" ou dérisoires "s'organisent peu à peu et prennent vers la fin l'ampleur d'une autre pièce parallèle à celle qui se joue sur le tréteau."<sup>7</sup>

L'effet d'aliénation produit par la présence des commentateurs est encore augmenté par les indications scéniques, qui loin de créer une illusion théâtrale ont pour but de la détruire: "Les commentateurs . . . se maquillent et s'habillent en scène. Ils portent en scène le vrai nom qu'ils portent en ville. Toute la pièce est d'ailleurs basée sur la fiction du théâtre. C'est pour cela que les électriciens de Miss Loie Fuller sont aussi en scène avec leurs réflecteurs et que le machiniste déroule le décor devant tout le monde. Les décors ne sont pas là pour donner l'illusion d'une réalité, mais pour situer le lieu où l'action se passe. À chaque acte correspond, sur l'écran, un agrandissement de carte postale illustrée."<sup>8</sup> Passons maintenant à l'analyse de la pièce.

L'action, au dire de Tzara lui-même, "tient du domaine du roman-feuilleton et du cinéma."<sup>9</sup> Ceci explique sa structure épique: l'intrigue ne s'achemine pas directement vers le "dénouement" mais les différents événements gardent une valeur autonome (par exemple le voyage du poète à la Martinique et la représentation de *Hamlet*). Ceci explique également le grand nombre des personnages secondaires (dix-sept en total!) dont l'importance pour le déroulement de l'action est presque nulle. Caractéristiques du genre feuilleton et cinéma sont aussi les laps de temps qui s'écoulaient entre des actes successifs — les deux derniers actes se jouent vingt ans plus tard — un "retour en arrière" à l'Acte VII pour faire revivre le passé grâce à la technique du "flashback"<sup>10</sup> et finalement la grande diversité de lieux où se déroule l'action (Venise, Monte Carlo, la Martinique, Paris). Que Tzara se soit réclamé du genre du roman-feuilleton n'est d'ailleurs pas étonnant car le genre était très populaire à l'époque et a inspiré bien d'autres écrivains de l'avant-garde historique.<sup>11</sup>

Pourtant les analogies avec le roman-feuilleton ne restent que superficielles. Quelques traits essentiels du roman-feuilleton — et



qui sont également indispensables au drame au sens classique du terme — manquent ici: d'abord cette pièce n'a pas de dénouement, c.-à-d. pas de dénouement qui découle plus ou moins logiquement des événements antérieurs; ensuite il n'y a pas à première vue aucun obstacle auquel se heurte le personnage principal, aucun danger venant de l'extérieur qui menace son existence. Si dans le roman-feuilleton le héros se trouve souvent dans des situations dangereuses qui le contraignent à une lutte dont il sort finalement vainqueur, dans *Mouchoir de Nuages* il n'y a aucune circonstance extérieure qui contraint le héros à lutter, il n'y a aucun danger reconnaissable, bien défini; pourtant, à la fin de la pièce, le héros se suicide. Et nous voilà au noeud du problème.

Dans un essai intitulé *The Sociology of modern Drama*<sup>12</sup> Lukacs analyse les changements qui, par rapport au drame classique, se sont produits dans le drame bourgeois (c'est-à-dire le drame en tant que produit de la société bourgeoise). Un des changements les plus essentiels concerne le déplacement de la situation de conflit: le conflit entre l'homme et le monde extérieur (défini par le "destin" dans la tragédie classique, et par les "autres"<sup>13</sup> dans le drame de la Renaissance) fait place à un conflit intérieur, à un conflit qui se déroule exclusivement dans l'esprit<sup>14</sup> (pour connaître les circonstances qui conditionnent ce déplacement je renvoie à l'essai cité plus haut). Dans la société bourgeoise les relations entre l'homme et le monde extérieur sont devenues si complexes que l'on peut de moins en moins distinguer entre le "centre vital" de l'homme et le monde extérieur: "In Greek and even in Shakespearean drama we can still easily distinguish between man and his environment, or, speaking from the viewpoint of drama, between the hero and his destiny. But now these lines of division have blurred. So much of the vital centre streams out of the peripheries, and so much streams from there into the vital centre of man, that the concepts which distinguish man from his environment, flesh from spirit, free will from circumstance, hero from destiny, character from situation, are nearly deprived of meaning in the face of the complexity of constant interactions. . . . To what extent is modern man the enactor of his actions?"<sup>15</sup> L'homme aura de moins en moins le sentiment de pouvoir se réaliser, se distinguer dans ses actions. Il va se renfermer sur lui-même car il sentira le monde extérieur qui s'impose à lui de plus en plus comme une force hostile contre laquelle il faut défendre son autonomie personnelle: "The realization and maintenance of personality has become on the one hand a conscious problem of living; the lon-

ging to make the personality prevail grows increasingly pressing and urgent. On the other hand, external circumstances, which rule out this possibility from the first, gain ever greater weight. It is in this way that survival as an individual, the integrity of individuality, becomes the vital centre of drama."<sup>16</sup>

Le conflit qui en résulte se laisse définir comme une défense de l'intégrité personnelle contre la force toujours plus déterminante du monde extérieur. Or, malgré le caractère très dérisoire de *Mouchoir de Nuages*, c'est ce conflit qui tourmente le poète, le personnage principal, et auquel il met fin par son suicide. À l'Acte IX de cette pièce ce conflit est présenté comme problème théorique par Andrée qui défend son autonomie et les commentateurs qui la lui refusent:

ANDRÉE - D'abord, je vous interdis de discuter des sentiments qui, m'étant adressés d'une façon aussi directe que publique, prennent dans la bouche de Marcel, des attitudes dramatiques et matérielles. Je vous défends de vous demander, ou même de discuter, si j'ai aimé Marcel ou mon mari; le résultat de votre critique aura peut-être, pendant une seconde, une vérité de passage, par rapport à une phrase brillante ou mondaine, mais n'aura de poids, que si moi-même j'approuve le résultat.

- A. - Permettez-moi de protester, Madame, car il se peut fort bien que vous ne sachiez pas du tout ce que vous voulez, mais que nous, en dehors de l'action, puissions comprendre la volonté des Dieux qui nous régissent.
- C. - Cela s'appelle le libre arbitre.
- B. - Celui qui décide des résultats des matchs de boxe.

Le conflit intérieur présenté dans *Mouchoir de Nuages* n'a non seulement été exprimé au niveau de la thématique, à travers les paroles des personnages, mais il a eu également des conséquences pour la forme que Tzara a donnée à cette pièce. D'abord pour les aspects qui définissent l'action principale, tels que l'intrigue, la situation de conflit et le langage des personnages. Ensuite pour la forme intégrale qu'il a choisie pour présenter sa pièce: une action principale accompagnée de commentaires qui "s'organisent peu à peu et prennent vers la fin l'ampleur d'une autre pièce parallèle à celle qui se joue sur le tréteau."<sup>17</sup>

Examinons d'abord l'expression thématique du conflit.

Le poète est un personnage assez complexe. Le début de la pièce nous montre un homme qui, pour ainsi dire, est le spectateur des autres; les rapports avec autrui ne le tentent pas, aux hommes il préfère les objets (" . . . le charme que dégage votre

présence s'ajoute au brillant éclat des choses que j'aime. Et pour préciser tout de suite: je n'aime que les choses, leur éclat et leur charme" dit-il à Andrée à l'Acte I. Plus il s'engage malgré lui dans un rapport avec Andrée (il tombe amoureux d'elle) plus il a le sentiment aigu de perdre son identité. Si, au début de la pièce, il se sent encore équilibré et "plein." "Je suis arrivé ensuite à un état de nivellement de toutes les sensations, à un équilibre, qui, même au printemps, ne pourrait pas subir, sans être dérangé, l'amour d'un être humain; et pourtant *je ne suis pas vide*, au contraire . . ." (Acte I), il dira plus tard, juste avant la représentation de *Hamlet* où il joue lui-même le rôle principal: "C'est étrange, étrange. Ils ne se doutent pas de *l'inquiétude qui éparpille mes gestes au vent*, mais qui, ce soir, au théâtre, épluchera l'écorce de la confusion qui enferme l'orange de leur sinistre l'existence" (Acte XI).

Entrer en contact avec un autre s'accompagne pour le poète d'un processus de dévitalisation progressive, qui minera sa personnalité ("Et mon cœur n'est-il pas un énorme restaurant où tout le monde mange à sa faim . . ." dit-il, ayant découvert son amour pour Andrée, à l'Acte IX) et dont le point culminant sera son suicide. Sa dernière action, celle de se tuer (qui met fin à son conflit intérieur et qui est annoncée par des mots d'une impersonnalité frappante), lui permettra de se distinguer des autres et d'atteindre par là à une sorte d'immortalité: "Et que la noble fête à laquelle l'exerça l'esprit pendant les doux combats de la rime et de l'amour, prenne ce soir *une fin aussi inédite que peu recommandable aux spectateurs* par un éclat tragique et dont les conséquences, à jamais, frapperont les nuages de coups hardis de sabre et de paroles de sang" (Acte XV).

Le poète oscille entre deux forces opposées (c'est ce qui rend sa situation "tragique"): celle de l'attraction qu'exerce sur lui un autre être humain — répondre à cette attraction lui permettrait de sortir de sa solitude — et la volonté (qui cependant s'avère trop faible) de résister à cette attraction, pour sauvegarder sa propre individualité contre toute "violation" de l'extérieur. La peur de perdre son intégrité individuelle lui fait éviter une véritable confrontation avec celle qu'il aime: son aveu d'amour — un monologue où le "tu" est absent — est fait dans une île: "Je l'aime. . . . Oui, malheureusement, et à quelle distance! . . ." (Acte IX). Ce conflit pour lequel il n'y a pas de solution (la scène représente une boîte d'où aucun acteur ne peut sortir!) produit dans le poète un sentiment d'aliénation; il va se distancier de soi-même ("Je voudrais pouvoir me déchirer les méninges pour voir, comme à l'inté-

rieur d'un jouet, le mécanisme de mon amour pour elle . . . " (Acte IX). Cette aliénation aboutit à une dualité complète — la folie — ce qui fut dit ironiquement à un des commentateurs que dans *Hamlet* le poète a fini par jouer deux rôles à la fois et que "(maintenant) la nuit est complète dans le cerveau du Poète" (Commentaires après l'Acte XII).

Entre le poète et Andrée il n'est pas question d'un conflit au sens classique du terme, c.-à-d. d'un conflit de deux intérêts qui ne s'avèrent être opposés que dans une situation déterminée, mais tout rapport personnel, par principe, devient dangereux car il aura pour conséquence qu'une des personnes va se réaliser aux dépens de l'autre.<sup>18</sup> Voici par quelles images Andrée s'adresse au poète — on dirait qu'elle va se nourrir de lui — : "Je ne suis pas une femme malheureuse, je suis une femme vide. . . . Vous me direz, j'espère, si ces circonstances me donnent le droit de remplir avec un autre souffle que la loi me destine, mes poumons avides d'affection" (Acte I). Aussi cette image contraste-t-elle vivement avec celle déjà citée plus haut où le poète exprime son sentiment d'être vide de sa substance: "Et mon cœur n'est-il pas un restaurant où tout le monde mange à sa faim?" (Acte IX). Andrée, qui est "vide" au début de la pièce s'avoue non seulement "satisfaite" à la fin ("Depuis qu le démon de son attraction s'est dissous comme un bonbon fondant dans la bouche, j'ai senti la tranquillité glisser son coussin confortable sous ma tête": (Acte XIV) mais elle aura deux enfants — et le fait que l'on ne sait pas de qui sont ces enfants renforce encore l'idée qu'il s'agit d'un enrichissement symbolique.

Examinons maintenant l'expression dramatique qu'a reçue le conflit intérieur.

Puisque le conflit est un conflit intérieur, intériorisé, un conflit senti dans l'esprit, il n'est plus nécessaire de donner forme à ce conflit à travers une intrigue: l'intrigue, pour ainsi dire, est devenue superflue: "J'ai voulu faire une oeuvre poétique qui met en scène la relativité des choses des sentiments et des événements" a dit Tzara.<sup>19</sup> Aussi refuse-t-il de faire connaître le dénouement de l'intrigue: "Qui a tué le banquier? Moi, je le sais. Poussez consciemment la folie à l'excès, vous serez moins fou que les autres" dit le poète juste avant de se tuer.

Que l'intrigue dans *Mouchoir de Nuages* soit un "prétexte" pour présenter un problème existentiel découle de sa construction; au début et à la fin de la pièce le poète — seul — reçoit des lettres (des impositions de l'extérieur). Comme on a vu plus haut, la

lettre d'Andrée, qui cherche à lier le poète à elle dans un rapport personnel, déclenche dans lui un processus de dévitalisation progressive qui aboutira à son suicide. Ce que démontre la structure plus ou moins cyclique de l'intrigue c'est qu'une telle imposition de l'extérieur, qu'une telle violation menaçant l'intégrité personnelle détruira toujours l'essence de la personnalité, que l'Autre, par définition, est devenu un ennemi,<sup>20</sup> et qu'il s'agit ici d'un problème existentiel qui, quelques soient les circonstances extérieures, se présentera toujours de la même façon. Aussi les événements qui ont lieu entre la réception des lettres au début et à la fin de la pièce ne sont-ils pas directement liés au suicide du poète; tout au plus ont-ils une valeur symbolique (comme la fuite du poète à la Martinique). C'est pour cela que les actions des personnages sont souvent arbitraires (par exemple le voyage d'Andrée, à la recherche de son mari, qui est fait à l'improviste) et qu'elles restent toujours suspendues et sans suite (comme l'interprétation d'Hamlet par le poète).

Ici une comparaison avec Maeterlinck, un des premiers dramaturges qui a jugé d'anachronique le drame d'action, s'impose. L'homme moderne ne pouvant plus se réaliser à travers ses actions, le drame d'action selon lui devrait être remplacé par le "drame statique" présentant un problème existentiel: "Das frühe Werk M. Maeterlincks . . . versucht die dramatische Darstellung des Menschen in seiner existentiellen Ohnmacht, in seinem Ausgeliefertsein an ein Schicksal, in das die Einsicht versperrt ist."<sup>21</sup>

La différence formelle entre les premières pièces de Maeterlinck et celle que j'analyse est que Tzara ne s'est pas limité à vouloir supprimer l'intrigue pour présenter un drame de situation (comme le fera plus tard Beckett), mais qu'en créant une sorte d'anti-intrigue dont il refuse de faire connaître le dénouement, il a voulu rompre avec la notion d'intrigue à l'intérieur de la pièce.

Ce qui a été dit à propos de l'intrigue vaut également pour la situation de conflit et le dialogue.

Maintenant que tout rapport personnel, par principe, devient menaçant pour le maintien de l'individualité, le conflit entre deux personnages est d'ores déjà donné, il est pour ainsi dire incorporé dans l'homme dès le début de la pièce. Un conflit déterminé par les circonstances extérieures (le fait qu'Andrée est déjà mariée et qu'à un certain moment le poète se trouve face à face à son mari) n'aura donc plus de sens; c'est pourquoi l'auteur, à l'instant où survient la rencontre entre les deux hommes — qui ne sont donc plus des "rivaux" — fait supplanter la présentation du poète au

banquier (qui, du point de vue "dramatique" au sens classique du terme serait d'importance capitale) par la présentation du poète à un personnage jusqu'alors inconnu, Alibi (Acte V):

LE BANQUIER [*arrive*]. -

ANDRÉE [*arrive*] - Je vous présente, Monsieur Marcel Herrand . . . mon mari.

ALIBI [*arrive*] - Le collier est retrouvé!

LE BANQUIER - Les colliers sont faits pour être retrouvés.

LE POÈTE - On retrouve tous les colliers.

ANDRÉE - Même les colliers qu'on n'a jamais perdus.

Lorsque l'interrelation humaine est sentie comme problématique et même dangereuse, il n'est pas étonnant qu'un dialogue devient impossible. Le dialogue n'a plus seulement la fonction de transmettre un malentendu, mais de montrer l'impossibilité absolue de communiquer avec autrui; c'est pourquoi aux moments essentiels où a lieu une confrontation comme celle citée ci-dessus une sorte de pseudo-dialogue s'instaure (on pense à Ionesco), dans lequel les personnages discutent un sujet tout à fait arbitraire: ces personnages à l'instant où ils se trouvent face à face, sont soudainement rien d'autre que des marionnettes mouvant leur tête automatiquement dans des affirmations stériles.

N'être plus en état de communiquer est inhérent à la condition humaine et ne peut pas être attribué à la faillite du langage car la perte de la fonction communicative du langage n'est pas compensée par une communication dans un langage gestuel, physique (comme ce sera le cas pour Artaud). Au contraire: le poète évite tout contact physique, et l'assassinat du banquier, à la fin de la pièce, est commis par des inconnus.

Bien qu'il ne soit plus possible de communiquer ses sentiments à autrui, un langage poétique en tant qu'expression de soi subsiste; en témoignent les fragments déjà cités plus haut. Ce langage poétique est un langage abstrait qui ne définit aucun des personnages; il est le même pour le chef de gare et le poète. Je veux citer ici un fragment de leurs monologues, les deux seuls dans toute la pièce et où leur lyrisme est déjà englobé dans une certaine forme par où il perd son caractère de subjectivité agressive et devient inoffensif (plus tard, lorsque je discute l'évolution du langage à travers les pièces successives, je reviendrai sur ce sujet). Il est à noter d'ailleurs que les deux monologues se terminent par respectivement des images de succion et d'évaporation qui évoquent la dissolution de la personnalité:

LE CHEF DE GARE [*seul*,<sup>22</sup> *se promenant*] -

Une après l'autre l'heure diffuse tombe  
des tumeurs gonflées de souvenirs et d'air  
plus courte ou plus longue selon l'ennui du sang  
rôdant sur la chaloupe instable autour des neiges  
les pistils s'allongent et *sucent* le coeur du paysage<sup>23</sup>

LE POÈTE [*seul*] -

La nuit, comme une soupape, fermait le large tuyau  
par où s'exoule le jour, le luxe de sa lumière;  
les vies, petites et grandes, alternativement,  
sentaient encore une fois du rêve et du sommeil  
la noire fumée antique peser sur la balance  
de leurs paupières dociles et lourdes de chansons

Le poète, après avoir exprimé son amour pour Andrée, conclut son monologue par des remarques d'auto-distance ironique qui annoncent sa dissilution future en des images d'évaporation:

Et tout cela pour deux yeux bleus  
et pour le five o'clock tea que le crépuscule offre au  
printemps dans des tasses de porcelaine, invisibles comme  
les étoiles.<sup>24</sup>

Le langage poétique se dégrade presque toujours en un langage parodique et déroutant, comme si les personnages ont perdu leur contrôle sur le langage qui se manifeste à travers eux sans être coloré par leur personnalité.

D'une part ceci permet au poète, le plus lucide des personnages, d'aimer la poésie comme quelque chose qui existe en lui et hors de lui et la poésie devient pour lui un substitut de l'amour humain: "Que voulez-vous, je n'aime pas les hommes, je n'aime pas les femmes, j'aime l'amour, c'est-à-dire la poésie pure" dit-il à Andrée (Acte I). D'autre part il souffre de sa lucidité; sachant n'être plus un avec son langage il s'en sent trahi: avant de commencer son monologue il met un masque sur sa figure "pour se cacher à soi-même le côté invraisemblable d'un pareil langage" (Commentaires après Acte IX). Le tragique du poète est que lui, qui "*a besoin* de prendre la poésie pour la réalité et la réalité pour du mirage" (Commentaires après Acte IX), n'est pas capable de maintenir le langage à un niveau entièrement subjectif et abstrait; son exaltation poétique est toujours suivie par une chute dans la réalité quotidienne, le plus souvent exprimée par des images d'argent: "Et mon coeur n'est-il pas un énorme restaurant où tout le monde mange à sa faim, *sans payer les additions et les 10% de pour-*

boire?" L'élan vital affaibli, la réalité réussit toujours à s'imposer brutalement et elle le fait à travers le langage: De temps à autre nous recevons dans la machoire des coups de poing. Ce sont des paroles que Dieu nous envoie pour qu'on se souvienne de lui" (Commentaires après Acte XI).<sup>25</sup>

Dans l'essai déjà nommé plus haut Lukacs décrit les changements dans le drame produit par l'évolution d'une société féodale à une société bourgeoise. Un des changements essentiels concerne donc l'interrelation humaine qui dans la société bourgeoise est sentie comme de plus en plus problématique:<sup>26</sup> "The new dramatic man is not isolated because he must conceal certain matters for specific reasons, but because he strongly feels he wants, and is aware of wanting, to come together — and he knows he is incapable of it. . . ." <sup>27</sup>

Il ne semble pas trop usé de dire que le problème de l'interrelation humaine a reçu dans *Mouchoir de Nuages* sa forme explicite: non seulement ce problème a été exprimé par les paroles du poète, non seulement l'auteur a créé une sorte d'anti-intrigue, d'anti-conflit et d'anti-dialogue pour faire valoir ce problème existentiel, mais aussi la présence des commentateurs garantit la même distance entre l'auteur et le public que le poète se crée par rapport aux autres (et que le théâtre ait perdu pour Tzara sa fonction "objective" et "transmissible" est déjà évident lorsque l'on considère la fonction qu'il donne au collage dans *Hamlet*: le poète se sert de ce collage pour révéler quelque chose de soi-même — une tentative qui aboutit à sa dualité et donc à un échec complet).

Les commentateurs ne sont pas là en premier lieu pour éclairer les actions des personnages; souvent, au contraire, ils sèment la confusion, sautant très facilement d'une discussion sur les mobiles des personnages à la critique de la pièce elle-même, et de là au problème de la fiction du genre dramatique en général, créant ainsi une barrière entre l'auteur, normalement "impliqué" dans le drame, et le public:

- B. - Vous qui avez beaucoup voyagé, Staquet, quel moyen employez-vous pour ne pas vous ennuyer?
- C. - Eh bien, je voyage.
- A. - Croyez-vous que Herrand voyage aussi parce qu'il s'ennuyait avec Andrée?
- D. - Moi personnellement, je ne pourrais pas me prononcer.
- E. - Moi non plus.
- C. - Voilà pourquoi cette pièce est mal faite. Quoique nous soyons les commentateurs, c'est-à-dire le subconscient du drame, il ne nous est pas permis de savoir pourquoi le poète n'aime pas Andrée.



- E. - Elle est pourtant jolie et intelligente, je la connais bien, vous savez.
- B. - Le fait que vous jouez sur le tréteau le rôle de l'amie d'Andrée, ne vous donne pas le droit de croire que vous l'êtes en réalité.
- A. - Mais elle pourrait bien l'être, en dehors de l'action, en dehors de la scène, dans la réalité vraie, chez elle, qu'en savez-vous?
- C. - Oh! C'est ennuyeux, toujours la même discussion sur la différence entre le théâtre et la réalité.

La présence des commentateurs sur la scène n'est naturellement pas nouvelle. Mais la fonction des commentateurs a toujours été de créer un lien entre la pièce véritable et le public pour guider le jugement de celui-ci. Chez Tzara cependant — et ceci est nouveau — la présence des commentateurs est pour ainsi dire dictée de l'intérieur de la pièce et représente l'incapacité de l'auteur de s'adresser directement à son public: les commentaires sont là pour éviter une confrontation entre le public et l'auteur. Les commentateurs définissent d'ailleurs eux-mêmes la relation de l'auteur avec le public comme une forme de self-cleptomanie:<sup>28</sup>

- D. - Tout s'arrange.
- B. - Presque tout.
- D. - Pourquoi "presque"? . . . précautions oratoires, moi je suis net: tout s'arrange. . . .
- B. - Voilà le secret du succès: soyez nets, ayez tort, affirmez toujours et vous réussirez.
- E. - Si réussir signifie se tromper soi-même, voler à soi-même des parts de son individualité.
- C. - Quels philosophes!
- A. - En scène pour le huit, en scène pour le huit, votre discussion ne tiendra pas debout devant l'ouragan que va déclencher, un peu plus tard, le drame qui se joue ici.

On peut dire qu'avec *Mouchoir de Nuages* Tzara a exprimé sous une forme radicale une donnée qui est sentie comme étant de plus en plus problématique: l'interrelation humaine et le maintien de l'individualité personnelle. En tant que telle la pièce de Tzara pourra être considérée comme un terme — du point de vue formelle — dans une évolution qui s'inaugure e.a. avec Maeterlinck; et ceci permettrait d'expliquer son silence en domaine théorique ainsi que le peu d'effet qu'a suscité la pièce lors de sa représentation.

La thématique et les techniques d'aliénation font penser à deux dramaturges importants, respectivement à Pirandello et à Brecht. Je viens de dire plus haut que dans *Mouchoir de Nuages* la présence des commentateurs, d'où se crée une sorte de mise en abîme, est

dictée de l'intérieur de la pièce. C'est en cela que cette pièce — malgré les analogies thématiques — se distingue par exemple de *Sei personaggi in cerca d'autore*. La forme de *Mouchoir de Nuages* vient de l'intérieur, tandis que Pirandello, confronté à l'impossibilité de donner une forme dramatique à l'histoire des six personnages, a créé une pièce à l'intérieur de laquelle fonctionnent et les personnages et lui-même en tant que metteur en scène; il y a une interaction constante entre le monde du metteur en scène et celui des six personnages — entre la volonté de se réaliser et ce qui, selon le metteur en scène, est "réalisable." Dans la pièce de Tzara cependant il n'y a pas d'interaction entre les acteurs du "drame" et les commentateurs, sauf à l'instant où Andrée se sent menacée dans son autonomie par les commentateurs (Acte XI). Loin de coïncider à l'action principale, les commentaires à la fin de la pièce ont tellement gagné en importance qu'ils "prennent . . . l'ampleur d'une autre pièce parallèle à celle qui se joue sur le tréteau." De cette manière Tzara a donné une forme explicite à la dualité du poète oscillant entre son désir de garder son intégrité individuelle et celui de se faire connaître à un autre (dans ce cas, le public). C'est donc l'incapacité d'entrer en contact avec un autre de peur de perdre son intégrité individuelle (illustrée dans l'action principale) qui commande à l'auteur la forme "aliénante" de la pièce.

Chez Brecht, les techniques d'aliénation, qui ont pour but d'empêcher une identification émotionnelle, favorisent la participation intellectuelle du public: l'identification émotionnelle supprimée, l'histoire et les personnages qui se réalisent à travers cette histoire acquièrent une valeur exemplaire. Le choix d'action que possède un personnage dans une certaine situation est donc essentiel et le "commentateur" ou plutôt le narrateur est là pour guider le public à porter un jugement sur ce choix. Dans *Mouchoir de Nuages* les actions ne distinguent plus les personnages et un choix d'action n'a donc plus de sens car les actions restent sans conséquences. Dans *Mouchoir de Nuages* il n'est donc ni question d'une identification émotionnelle, ni d'une participation intellectuelle. Pour que les deux soient impossibles l'auteur s'est servi, à sa manière personnelle, des techniques d'aliénation et de la présence des commentateurs; il a aussi, en quelque sorte, répété la technique de la mise en abîme à l'infini: les techniques scéniques d'aliénation confrontent le public non pas directement à la pièce mais à la fiction du théâtre; les commentaires forment pour ainsi dire l'enveloppe (servant de "tampon" contre le public) à l'inté-

rieur duquel se déroule la pièce, qui à son tour forme l'enveloppe pour un collage d'Hamlet dans lequel est fait allusion à la "Souricière" dans l'*Hamlet* de Shakespeare, et ainsi de suite:

- C. [*s'avance*] - Voilà, je vais vous expliquer: on joue *Hamlet*. On joue *Hamlet*. Cette représentation est une souricière et une surprise. C'est le poète qui est et joue Hamlet. Vous me demanderez pourquoi; mais cela est le mystère du drame. Le public intelligent trouvera la clef le lendemain.
- D. [*monte sur la chaise*] - Avec cette clef on pourra tout ouvrir, car la clef est un oeuf; l'Oeuf est de Colomb, Colomb découvrit l'Amérique, l'Amérique a des plantations de dollars, les dollars donnent le ton, le ton est un ton de violon, et le violon est un violon d'Ingres.<sup>30</sup>

Ces formes qui ne contiennent rien d'autre que d'autres formes — cette multiplication infinie de formes s'ouvre finalement sur le vide; l'essence — l'identité personnelle — est un mirage. La fixation du personnage sur lui-même, son incapacité d'entrer en contact avec un autre et le sentiment de vide et de paralysie qui s'ensuit — la scène représente une boîte d'où aucun auteur ne peut sortir — a été exprimé par Tzara par la forme, ou plutôt par les formes de la pièce. C'est une thématique d'un *Narcisse sans reflet* qui a reçu dans *Mouchoir de Nuages* son expression formelle mais qui se manifeste déjà dans les paroles d'un personnage d'une pièce antérieure: "Tout le monde ne me connaît pas. Je suis seule dans mon armoire et la glace est vide lorsque je me regarde."<sup>31</sup>

Maintenant je donnerai un bref aperçu de l'évolution de ce que j'ai appelé l'auto-réflexion en relation avec les changements de langage qui se sont produits dans les pièces successives. Globalement on peut dire que l'émergence du personnage s'accompagne d'une auto-réflexion plus forte, ce qui est exprimé par un langage ou le jaillissement poétique sera supprimé en faveur d'un langage parodique et déroutant.<sup>32</sup>

La première pièce, *La première Aventure céleste de Monsieur Antypyrine* est une pièce qui est encore très abstraite. Les personnages n'y sont guère différenciés; ce sont plutôt des abstractions personnifiées portant le nom (redoublé) des thèmes récurrents dans la poésie de Tzara à cette époque (*Cri-cri*, *Bleu-bleu*, la femme *enceinte*). Il n'est pas question d'une intrigue proprement dite. Les indications scéniques manquent totalement et les personnages, qui n'ont aucune individualité, ne sont, pour le spectateur, que "des voix parfaitement anonymes."<sup>33</sup> Aussi ce "poème dialogue" pourrait-il être aussi bien un long monologue ininterrompu. Le

langage est un langage autonome, abstrait, libre, sans fonction référentielle. Laissé à lui-même "il va chercher dans les associations de sonorités ou des assonances un des principes de son jaillissement."<sup>34</sup>

PIPI

J'ai sur le sein 5 tant de belles taches  
aux bords 16 blessés les robes 7 des anges  
en arc-en-ciel de centre 4

M. ANTIPYRINE

oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois  
le caca est toujours un enfant  
l'enfant est toujours une oie  
le caca est toujours un chameau  
l'enfant est toujours une oie  
et nous chantons

oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi

LE DIRECTEUR

Je suis historique  
tu arrives de la Martinique  
nous sommes très intelligents  
et nous ne sommes pas des allemands

M. CRICRI

L'énergie du mouvement intérieur  
vire violon monte monte monte nègre balcon  
et demain je serai malade à l'hôpital

M. ANTIPYRINE

Soco Bgai Affahou  
Les quiétudes des marécages pétrolifières  
d'où s'élèvent à midi les maillots mouillés et jaunes  
Farangama les mollusques Pedro Ximenez de Batumar  
gonflent les coussins des oiseaux Ca204SPH  
la dilatation des volcans Soco Bgai Affahou  
un polygone irrégulier  
l'écoeurement au son sautant et beau temps<sup>35</sup>

Bien que les fragments humoristiques et moqueurs ne manquent pas, la moquerie ici vise directement le public; elle n'a pas encore l'accent amer de l'auto-réflexion qu'elle aura plus tard. Célébrant les impulsions vitalistes, cette pièce a un effet magique, incantatoire et sauf une fois, ou Parapole, un des "personnages" dit:

Mr. le poète était archangé vraiment  
il disait que le droguiste ressemble au papillon et au  
Seigneur et que la vie est simple comme un boum-boum comme le  
boum-boum de son coeur.<sup>36</sup>

l'auto-réflexion ironique est absente. Il est à noter que Tzara a inséré dans cette pièce le fragment du *Manifeste M. Antipyrine* où il célèbre le côté magique, irraisonnable et non pas auto-ironique de son art, et qui débute avec les paroles: "*Dada est notre intensité.*"

Passons à *La deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine* où s'ébauche une très vague relation entre les différents personnages (il est question d'un accouchement) et où un début d'un dialogue s'instaure. Ceci s'accompagne cependant d'une réflexion explicite sur le dialogue, auto-commenté par le nom de deux personnages, Mme Interruption et Mlle Pause. Bien que le langage soit encore "une écriture livrée aux sonorités et aux idées qui s'y associent, une écriture où l'initiative est laissée au mots,"<sup>37</sup> le fragment du *Manifeste M. AA Antiphilosophie* inséré ici est bien plus pessimiste, plus amer; Tzara y introduit le thème de l'argent et définit sa relation avec le public comme une forme de self-cleptomanie:

Je vous paye le réabonnement de l'amour qui grince comme  
les portes métal  
et vous êtes des idiots  
je reviendrai une fois comme votre urine  
renaissant à la joie de vivre le vent accoucheur  
et j'établis un pensionnat de souteneurs de poètes  
et je viens encore une fois pour recommencer  
et vous êtes tous des idiots  
et la clef du self-cleptomane ne fonctionne qu'à l'huile  
crépusculaire  
sur chaque noeud de chaque machine il y a le nez d'un  
nouveau-né et nous sommes tous des idiots  
et très suspects d'une nouvelle forme d'intelligence et d'une  
nouvelle logique à la manière de nous-même  
qui n'est pas du tout DADA<sup>38</sup>

Avec *Coeur à gaz* la thématique existentialiste décelée dans *Mouchoir de Nuages* commence à s'esquisser. Elle se retrouve déjà dans l'image du titre, "*Coeur à gaz*," le centre vital en dissolution. En outre ce titre définit un personnage *qui n'est pas présent*. Corvin a cru pouvoir déceler dans cette pièce une intrigue d'amour entre les personnages Bouche et Oeil, mais il n'a pas vu que le "dé nouement" consiste dans une *vente*, la vente de Bouche (personnage féminin) à Oeil, ou plutôt de l'"amour" à Oeil. Ceci rappelle l'appréciation en chiffres ("comme à une vente aux enchères")<sup>39</sup> par les commentateurs de l'âme du poète mort à la fin de *Mouchoir de Nuages*. Mais plus convaincantes encore sont certaines répliques où se traduit la même problématique "existentialiste" qui

est à la base de *Mouchoir de Nuages*. Voici celle d'Oreille par exemple où s'exprime le sentiment que l'homme, qui a perdu son identité, n'est rien d'autre qu'un jouet des puissances supérieures: "Son cou est étroit mais le pied large. Il peut facilement tambouriner avec les doigts des pieds sur son ventre ovale qui a déjà servi de balle à quelques matchs de rugby. Il n'est pas être car il est composé de morceaux. Les hommes simples se manifestent par une maison, les hommes importants par un monument"<sup>40</sup> (les personnages portant le nom des différentes parties du visage humain symbolisent peut-être la fragmentation du moi). Se retrouve également l'idée de l'autre devenu inaccessible, impénétrable: "Clitemnestre. . . Ne respirez-vous pas le même air que moi? Ne parlez-vous pas la même langue? Dans quel métal incalculable sont incrustés vos doigts de malheur? Quelle musique filtrée par quel rideau mystérieux empêche mes paroles de pénétrer dans la cire de votre cerveau? Certes, la pierre vous ronge, et les os vous frappent les muscles, mais jamais le langage découpe en tranches de chance ne déclenchera en vous le ruisseau employant les moyens blancs"<sup>41</sup> (Oeil s'adressant à Bouche-Clitemnestre). La plus expression du sentiment de solitude, de la perte d'identité et de l'aliénation est le début d'une tirade de Bouche déjà cité plus haut: "Tout le monde ne me connaît pas. Je suis seule dans mon armoire et la glace est vide lorsque je me regarde."<sup>42</sup>

Dans cette pièce où les personnages ont atteint à une telle lucidité, le langage commence à se gâcher un peu. À côté des fragments automatiques et poétiques qui prévalent encore et dont j'ai cité des exemples, on rencontre déjà des fragments poétiques qui se terminent dans la dérision, rappelant les procédés dérisoires caractéristiques de *Mouchoir de Nuages*. Voici par exemple la déclaration d'amour d'Oeil, où le contenu se trouve démenti par la dernière phrase, parodique et déroutante: "Vous êtes belle Clitemnestre, le cristal de votre peau éveille la curiosité de nos sexes. Vous êtes tendre et calme comme 2 mètres de soie blanche. Clitemnestre, mes dents tremblent. Vous êtes mariée. J'ai froid, j'ai peur. J'ai vert, j'ai fleur j'ai gazomètre j'ai peur. Vous êtes mariée. Mes dents tremblent. Quand aurez-vous le plaisir de regarder la machoire inférieure du revolver se fermer dans mon poumon de craie. *Sans espoir de famille*."<sup>43</sup>

La lucidité des personnages s'accompagne de la part de l'auteur d'une attitude auto-contestative, auto-ironique bien plus prononcée que dans ses pièces antérieures; bien des répliques annon-

cent déjà les commentaires dans *Mouchoir de Nuages*: "La conversation devient ennuyeuse n'est-ce pas?" "Oui, n'est-ce pas." "Très ennuyeuse n'est-ce pas?";<sup>44</sup> "Un peu plus de vie, là-bas sur la scène";<sup>45</sup> "Elle est charmante votre pièce mais on n'y comprend rien."<sup>46</sup>

Le plus lucide de tous les personnages est le poète dans *Mouchoir de Nuages*. J'ai défini plus haut son conflit comme une tentative de sauvegarder son intégrité personnelle contre la force de plus en plus déterminante du monde extérieur. Or, c'est un combat qu'il perd et il en a conscience. Le tragique du poète est qu'il n'est plus un avec son langage, qu'il ne sait pas maintenir à un niveau poétique, subjectif, abstrait. Bien que, dans cette dernière pièce, la poésie comme expression de soi subsiste, sa valeur est contestée dans la mesure où les fragments poétiques se terminent toujours par des banalités ou par des remarques ironiques d'auto-réflexion. Dans la première pièce l'expression en langage des différents "personnages" reste encore abstraite, libre, autonome et subjective à tel point que, sans tenir compte des indications scéniques, on pourrait croire qu'il s'agit d'un long monologue ininterrompu. Dans la dernière pièce, le poète, privé de son identité personnelle, est jeté dans la dualité complète. Son élan vital affaibli, la réalité réussit à s'imposer et elle le fait à travers le langage: tout effort du poète de se créer une réalité propre dans le langage aboutit à un échec; son exaltation poétique est éclipsée par la dérision et la parodie. Le combat entre l'élan vital créateur et l'auto-réflexion ironique (devenue plus forte dans les oeuvres successives) a été décidé en faveur de l'auto-critique: ce sont finalement les commentateurs qui font monter au ciel l'âme du poète mort.

Après *Mouchoir de Nuages* de Tzara une lecture des "sintesi" de Marinetti constitue une expérience étrange. Là où la pièce de Tzara était déroutante, résistante, "opaque," à plusieurs fonds, les pièces de Marinetti sont d'un simplisme, d'une littéralité étonnante.

Puisqu'il ne me semble pas utile d'opposer à l'analyse de *Mouchoir de Nuages* l'analyse d'une seule pièce de Marinetti (beaucoup trop courte pour tenir compte de tous les aspects de son art théâtral), je présenterai d'abord vivvement la théorie dramatique de Marinetti pour passer ensuite à l'ensemble de ses "sintesi." En ce faisant, je comparerai le théâtre de Marinetti à celui de Tzara là où cela s'avère être utile.

Plus haut j'ai essayé de décrire l'évolution qui a conduit Tzara au pessimisme noir de *Mouchoir de Nuages*. Nous avons vu que dans cette pièce Tzara a présenté un problème existentiel — celui de l'identité personnelle, de l'impossibilité d'entrer en contact avec un autre — et que *Mouchoir de Nuages* a été l'expression thématique et formelle d'un conflit qui se déroule à l'intérieur de son personnage principal.

Présenter la condition humaine d'une telle manière — qui n'offre comme solution que le suicide — présuppose une conscience aiguë de l'absurde, une conscience que Tzara a d'ailleurs également exprimée dans ses manifestes et sa poésie dadaïstes, où, pas plus que dans son théâtre, il n'a pu se dégager d'une attitude "correctrice," auto-ironique. Devant la difficulté de trouver un sens à la vie, Tzara n'a pas su trouver une véritable solution; aussi son "humanisme," dont il fait preuve de temps en temps, est-il une expression nostalgique du *passé*: ses "frères" sont des hommes de "l'enfance du temps."<sup>47</sup>

Que l'expérience du sentiment de l'absurde ait été connue également par Marinetti est prouvé par la lecture de ses premiers manifestes.<sup>48</sup> À la différence de Tzara cependant qui, pour échapper à l'absurde, a créé un mythe pastoral,<sup>49</sup> Marinetti a conçu un projet orienté vers le futur pour surmonter le sentiment de l'absurde, ou plutôt: pour surmonter la terreur, la paralysie qu'inspire la conscience de l'absurde<sup>50</sup> (une des villes quittées par Marinetti et ses amis dans *Uccidiamo il chiaro di luna! s'appelle Paralisi*). Il a voulu se débarrasser de la "manie" de vouloir imposer au monde un sens et un ordre humains pour pouvoir s'identifier au monde chaotique. Aussi le théâtre futuriste se propose-t-il le but d'"esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili."<sup>51</sup>

Pour pouvoir vaincre l'angoisse qu'inspire un monde éprouvé comme absurde et hostile, Marinetti a fait plus que reconnaître l'hostilité élémentaire du monde; il a tenté d'adapter l'homme au monde en faisant de l'hostilité un principe de vie:<sup>52</sup> "Le forze oscure della Natura, prese nei lacci e nelle reti delle formole chimiche e meccaniche, e così asservite all'uomo, si vendicano terribilmente, balzandoci alla gola con la selvaggia irruenza dei cani arrabbiati . . . e l'ideale di una serenità georgica essendo ormai definitivamente tramontato, convenga oggi che il cuore dell'uomo si famigliarizzi sempre più col pericolo immanente, per modo che



le generazioni future possano essere ringagliardite da un vero amore di questo pericolo."<sup>53</sup> Se "purifier" des aspirations morales, reconnaître l'hostilité élémentaire du monde, permet de vaincre la terreur et la paralysie devant l'existence et de donner libre cours à un nouvel élan vital qui pourtant, ayant sa source dans l'acceptation d'un monde absurde, dépourvu de sens, ne tend pas vers un but défini; c'est un élan vide, tendu vers un idéal "aux yeux blancs."<sup>54</sup>

Afin que l'homme puisse se perdre dans la création total dépourvue de sens humain, il faut supprimer l'humain en soi-même, il faut éliminer les problèmes d'ordre moral. Bref: il faut vaincre toute forme de dualité (entre le bien et le mal, entre la culpabilité et l'innocence etc.): "Mentre il teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde) la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell' intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia*."<sup>55</sup> Aussi l'identification et la catharsis, deux concepts basés sur cette dualité dans l'homme, deviennent-elles totalement superflues: "Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento ributtante di un crocchio di sfaccendati che sorvegliano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso singhiozzo che scoppia, finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato."<sup>56</sup>

Tout dans Marinetti tend à vaincre, à surmonter le sentiment de l'absurde, à se débarrasser de l'humain, donc, de toute forme de dualité, pour participer activement au monde dangereux et hostile. Le théâtre pour lui n'est pas le miroir d'une réalité commune à l'auteur et au public, mais il doit être un théâtre autonome, sans cadre de référence, comme le Music-Hall et auquel le public doit participer activement, ne pouvant plus le faire spirituellement: "La sintesi teatrale futurista non sarà sottomessa alla logica, non conterrà nulla di fotografico, sarà *autonoma*, non somiglierà che a se stessa. . . ."<sup>57</sup> C'est le plus souvent grâce à la technique de la surprise que Marinetti atteint ce but, car cette technique consiste presque toujours à ramener toute forme complexe, tout "mystère," à une chose autonome qui ne se réfère qu'à elle-même (je parlerai de "deux-dimensionnalité" et je reviendrai sur ce sujet). Les "sintesi" n'ont pas le but de révéler au spectateur un aspect

quelconque de la réalité (en ce sens ils ne sont pas mimétiques); plutôt ils aspirent à créer une réalité désirée<sup>58</sup> (très souvent on peut les qualifier d'idéologiques et d'exemplaires). Ils ne visent donc pas à inspirer un sentiment de reconnaissance ou de purification, mais sont plutôt un appel au public de se débarrasser de toute source morale, de vaincre toute forme de dualité, pour pouvoir être entraîné à l'expression des émotions plus simples, plus directes, "non-référentielles," par exemple l'hilarité ou la fascination, évoquées par la métaphore du mouvement: "*Il teatro futurista sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari.*"<sup>59</sup>

Ce qui favorise l'art théâtral par rapport aux autres formes artistiques est que la scène est le lieu par excellence où les forces négatives — tout ce qui tend à empêcher une participation pleine et active à la vie — peuvent être identifiées, extériorisées et concrétisées: ce sont des forces contre lesquelles il faut se battre mais qui — et ceci prouve de nouveau que ce qui importe pour Marinetti est le *mouvement* de la lutte et non pas le but atteint — sont indispensables: "l'eterno nemico, che si dovrebbe inventare se non esistesse!"<sup>60</sup> En *Elettricità sessuale* (un fragment autonome pris dans les *Poupées électriques*) les forces négatives ont été représentées de façon concrète par deux poupées électriques, il professore Matrimonio et la signora Famiglia; leur présence provoque et maintient l'excitation sexuelle du mari. Parlant de ces deux poupées il dit à sa femme qui s'inquiète de leur présence continuelle: "Dovresti esser riconoscente a quel signore e a quella signora che si danno la briga di raddoppiare il calore dei mei baci!. . . Eccone qui, della gente!. . . Ecco i simboli di tutto ciò che esiste fuori dal nostro amore, ecco i simboli di tutta l'orribile realtà: dovere, denaro, virtù, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sangue, leggi sociali . . . e che so altro!. . ." Maria (la femme): "Per me, preferirei cacciar via tutti quei brutti personaggi." Riccardo (le mari): "Impossibile, poiché sono in noi!. . . Bisogna invece far loro dei brutti tiri, obbligandoli ad agire a modo nostro — Proprio dietro alle loro spalle, e quasi sotto al loro naso, bisogna godere di tutto l'amore, con la sua febbre d'avventura e d'ignoto col suo profumo di ribellione, di pericolo e d'impossibile, con la sua violenza e con i suoi modi rapidi di ladro còlto in flagrante. . . . Voglio semplicemente avere

presso di me, quando ti bacio, dei quadri precisi della laidezza della vita, per volare tra i sogni, con te. . . ."

C'est en ce sens, il me semble qu'il faut s'expliquer l'attitude ambiguë de Marinetti envers le public. D'une part la violence est incorporée dans la nouvelle attitude de vie et il est donc nécessaire de la provoquer chez le spectateur, d'autre part il invite le public à partager ses sentiments d'hostilité de l'humain, il l'invite donc à une attitude complice (Il parle lui-même d'un courant de confiance sans respect). L'attitude de Tzara est également ambiguë, mais Tzara éprouve le contact avec le public (désiré pourtant) comme dangereux, menaçant son autonomie personnelle; que de fois n'a-t-il pas parlé de self-cleptomanie! Marinetti au contraire transforme l'hostilité du public en une chose positive, il "consume" pour ainsi dire son hostilité; à cet égard le fragment dans *Guerra — sola igiene del mondo* où Marinetti raconte d'avoir mangé une orange que le public lui avait jetée à la tête, est symbolique.<sup>61</sup> en quelque sorte le public pour Marinetti a la même fonction que les poupées électriques pour le protagoniste en *Elettricità sessuale*: loin de se sentir menacé par le public il s'en sert pour réaliser ses exploits artistiques ("la volupté d'être sifflé").

Par ce qui a été dit plus haut il est clair que Marinetti ne pourrait jamais, à la manière de Tzara, présenter un héros futuriste en proie à un conflit intérieur. Tout au contraire. Tout conflit intérieur, toute forme de dualité doit être surpassée.<sup>62</sup> "Certo è che ammettendo l'ipotesi trasformistica di Lamarck, si deve riconoscere che noi aspiriamo alla creazione di un tipo non umano nel quale saranno aboliti il dolore morale, la bontà, l'affetto e l'amore, soli interruttori della nostra possente elettricità fisiologica. . . . Il giorno in cui sarà possibile all'uomo di esteriorizzare la sua volontà in modo che essa si prolunghi fuori di lui come un immenso braccio invisibile il Sogno e il Desiderio. . . ."<sup>63</sup>

Chez Tzara l'auto-ironie, l'auto-réflexion, empêche un véritable conflit extérieur (avec un autre), de même qu'elle empêche une véritable confrontation avec le public. Là où Tzara "se retire," Marinetti, au contraire, utilise la scène comme lieu par excellence pour faire se dérouler un conflit extérieur entre forces passéistes et futuristes: son théâtre est un théâtre de confrontation de deux forces bien définies.<sup>64</sup> Dans *Le Luci* et *L'Arresto* par exemple Marinetti, comme Tzara dans *Mouchoir de Nuages*, s'est servi de la technique de la mise en abîme: les deux pièces s'ouvrent sur une autre scène où le conflit entre passéistes et futuristes a reçu une expression thématique. Dans *Le Luci* le conflit se joue entre le metteur en

scène d'une part, désireux de créer un spectacle futuriste pour lequel il faut éteindre les lampes, et le vieux critique Pappafreddi d'autre part, porte-parole de l'esthétique passéiste et qui veut conserver les lampes. Dans *L'Arresto* le conflit se déroule entre les acteurs du drame (de vrais combattants nouvellement retournés des champs de bataille) et deux critiques qui discutent violemment la vraisemblance d'une quelconque scène de guerre. Dans les deux cas le conflit se termine en faveur des futuristes: dans *Le Luci* un étudiant détache la lampe et la laisse tomber sur la tête du critique; dans *L'Arresto* un tir accidentel du capitaine tue un des critiques, un meurtre pour lequel l'autre critique, "déjà cadavre," est arrêté.

Pourtant il existe deux "sintesi" de Marinetti qui semblent à première vue présenter un conflit intérieur: ce sont *Elettricità sessuale* (citée plus haut) et *Cura di luce*. Comme dans *Elettricità sessuale*, le conflit dans *Cura di luce* a été concrétisé: au lieu d'un personnage il existe deux forces opposées et autonomes, Volonté, une force abstraite et positive, et le corps érotiques qui affaiblissent le corps. Il est caractéristique pour Marinetti que dans *Cura di luce* (de même qu'en *Elettricità sessuale*) les forces négatives ont été extériorisées, de sorte que le conflit intérieur se change en un conflit extérieur qui se termine par la défaite du faible (le corps, emporté par les femmes) et le triomphe de Volonté, symbolisé par les lampes électriques attachées à son corps en forme de rose. Au sujet de *Elettricità sessuale* Calendoli a remarqué que dans cette pièce "s'introduce per la prima volta nelle letteratura drammatica italiana il tema dello sdoppiamento della personalità."<sup>65</sup> Pourtant ici, pas plus que dans *Cura di luce*, le dédoublement de la personnalité n'est l'expression de l'aliénation, d'une dissolution de la personnalité, d'une conscience déchirée pour laquelle il n'existe aucun remède comme ce sera le cas pour les oeuvres de Pirandello<sup>66</sup> (et pour *Mouchoir de Nuages* de Tzara!), mais la nécessité de dompter les forces négatives est présentée ici comme stimulus indispensable pour une réalisation de soi et sert un but didactique (ce qui illustre comment la violence futuriste, avant d'être faite à l'autre, est faite à soi-même).

Le héros futuriste a donc surmonté toute dualité, il est motivé par une seule force, et toute son énergie tend dans une seule direction. Ceci explique pourquoi les personnages sont des types, qui ne sont presque jamais nommés par leur nom propre et qui appartiennent tous à des camps bien définis; au camp futuriste, comme "il ladro" ou "il soldato" par exemple, ou au camp pas-

séiste, comme "il critico" et "la donna." Pour indiquer les gens d'un même groupe Marinetti les distingue par "l'uno," "l'altro," "tutti" (dans *L'Improvvisata*) ou par "l'uno," "le due," "le tre" (opposés au "premier" et "deuxième" boxeur dans *L'Anti-neutralità*). Souvent il présente un groupe comme énergie multipliée tendant dans une même direction. C'est le cas pour *L'Improvvisata* et encore plus pour *I Vasi comunicanti* où l'on peut parler d'une véritable "concorrenza di energie convergenti in un' unica traiettoria vittoriosa."<sup>67</sup> Dans *L'Improvvisata* un mari invite dans sa maison sept amis. Ces amis ne sont pas individualisés, mais, comme j'ai déjà indiqué plus haut, désignés simplement par "l'uno," "l'altro" et "tutti." Le mari réveille sa femme pour célébrer la fête ensemble. Par bouffonnerie un des amis embrasse la femme, sur quoi le mari, par plaisanterie, menace de l'étrangler. Les autres viennent au secours du mari et, toujours par plaisanterie, s'appuient tous ensemble sur le corps de leur ami, ce qui a pour conséquence sa mort accidentelle. *I Vasi comunicanti* nous offre trois scènes simultanées: une chambre mortuaire où se trouvent réunis autour d'un cercueil des parents et des prêtres, une taverne dans la rue où est assise une jeune femme, et finalement un champ de bataille. Un voleur traverse les deux premières scènes, volant dans la chambre de mort, repoussant la femme tentatrice dans la taverne, et se joint aux soldats dans la troisième scène. Obéissant à l'ordre d'un officier les soldats et le voleur courent tous dans la même direction, brisant non seulement les barrières qui séparent les trois mondes divers, mais renversant aussi les décors: leur élan vital constitué de forces réunies est tellement fort qu'il réussit à briser le cadre théâtral même. Dans *L'Improvvisata* aussi bien que dans *I Vasi comunicanti* le mouvement reste cependant sans but préconçu: la mort de l'ami est accidentelle et le renversement des décors n'est qu'un signe de la force du mouvement mais ne sert pas à atteindre un but ultérieur.

Dans ses manifestes *Il Teatro di Varietà* et *Il Teatro Futurista Sintetico* Marinetti a exprimé sa prédilection pour un théâtre alogique, un théâtre où les actions sont auto-suffisantes. À propos des "sintesi" j'ai dit que Marinetti obtient souvent (pas toujours) "l'auto-suffisance" désirée grâce à la technique de la surprise, qui consiste justement en la réduction de tout mystère, de toute complexité, de toute "trois-dimensionalité" à une "deux-dimensionalité," à une banalité, à une littéralité plate qui est souvent introduite après coup. Je donnerai ici trois exemples de cette technique où il ramène une chose complexe à une platitude banale: dans le pre-

mier exemple la "deux-dimensionalité" est acquise dans le personnage lui-même, dans le deuxième elle s'effectue à travers le langage seul et dans le dernier exemple elle est obtenue à travers un geste. *Il Contratto* nous montre un homme, Paolo Dami, en train de mourir: ayant entendu que le propriétaire de sa maison cherche un autre locataire, il a tenté de se suicider. Une femme blonde, mystérieuse, habillée en noir entre dans sa chambre et s'assoit à côté de son lit. À l'instant où meurt Dami, elle fait un demi-tour et montre au public son dos sur lequel est attaché un écriteau avec le texte "*si affitta.*" Au moment de la mort de Dami, elle coïncide avec l'écriteau: d'un personnage mystérieux elle est réduite à une surface: l'élimination de l'un va de pair avec la "deux-dimensionalité" de l'autre. La technique de ramener une chose complexe à une platitude banale peut s'effectuer aussi à travers le langage seul. Dans *L'Improvvisata* (pièce déjà citée plus haut) le mari et ses amis, désireux de se débarrasser au plus vite du cadavre de leur ami, décident de le mettre sur le tramway. Par hasard un char funèbre vide passe. Le cocher s'arrête, descend, se charge du cadavre et poursuit son chemin, ce qui fait s'exclamer en chœur le mari et ses amis: "Come è bene organizzato il servizio funebre!" Phrase affirmative et banale qui rompt brusquement l'atmosphère de menace créée par le meurtre accidentel de leur ami. Prenons comme dernier exemple *Le Basi*, pièce qui ne nous montre que les jambes des personnages. Ces jambes doivent traduire les divers états d'âme; ainsi les pas lents d'un philosophe contrastent vivement avec les pas rapides d'un futuriste. Dans la dernière "scène" le mouvement fait par la jambe n'est plus symbolique; l'on voit un coup de pied dirigé sur un homme qui s'échappe et l'on entend le mot "Imbécile!" Ce dernier geste ne réfère plus à autre chose, mais est devenu autonome et concret, coïncidant à lui-même.

Tenant compte du fait que le théâtre futuriste se veut autonome, sans cadre de référence, il n'est pas étonnant que dans ce théâtre le langage dégénère en platitude ou tend simplement à disparaître. Les vraies "conversations" sont réservées aux passéistes, comme dans *L'Anti-neutralità* par exemple, où une conversation entre trois hommes mondains, portant sur le luxe et le tabac, est brusquement interrompue par l'entrée de deux boxeurs qui commencent à se battre. Leur langage se restreint à quelques exclamations dans le genre "eh!" "ah!" etc. Dans les pièces plus idéologiques comme *L'arresto* ou *Le luci* le langage subsiste en tant que véritable dialogue pour faire valoir l'opposition entre forces

paséistes et futuristes, mais une fois que les forces futuristes ont triomphé le langage devient superflu (pensons à *Cura di luce* et *Vengono* par exemple où le langage, à la fin de la pièce, devient incompréhensible). Généralement l'on peut dire que plus une pièce met en scène le merveilleux futuriste, plus le langage tend à disparaître.<sup>68</sup> Le dialogue en tant que transmission de sentiments, en tant que tentative de communication, ne se retrouve plus et ceci n'est pas étonnant si l'on pense que l'hostilité est à la base de la conception futuriste. C'est pour cela que les personnages dans les pièces simultanées ont souvent leur propre décor et sont donc même matériellement séparés l'un de l'autre. À la différence du héros de Tzara le héros futuriste n'a aucun désir de communication. Souvent les pièces simultanées, opposant un monde passéiste à un monde futuriste, opposent une famille à un solitaire. Lorsque dans *I Vasi comunicanti* l'élan des soldats brise les barrières séparant trois mondes divers (la famille, la femme tentatrice et les champs de Bataille), c'est pour détruire les mondes parallèles et hostiles. L'hostilité est là par principe et n'a besoin d'aucune motivation. Ceci explique le caractère gratuit de l'aggressivité marinettienne: la violence est une violence abstraite;<sup>69</sup> il y a beaucoup de morts dans le théâtre de Marinetti mais la plupart des morts sont des morts accidentelles.

L'hostilité de l'humain a été compensée par une puissance toujours grandissante des objets; Marinetti a voulu opérer un mélange entre le monde humain et celui des objets. Là où les hommes motivés par une seule force tendent à devenir des machines, les objets acquièrent des traits de plus en plus humains. C'est une des raisons pour lesquelles bien des critiques ont qualifié le théâtre de Marinetti de grotesque, d'absurde, voyant en lui un précurseur de Théâtre de l'Absurde. Mais examinons d'abord de plus près le terme "grotesque."

Le plus souvent ce mot est employé comme synonyme de bizarre, étrange, caricatural, satirique, fantastique, ou englobant ces concepts tous à la fois. Dans un livre intitulé *The Grotesque* Philip Thomson, après avoir donné un aperçu historique du terme et du concept, définit ainsi la notion contemporaine du grotesque:<sup>70</sup> le grotesque est le conflit irrésolu des incompatibles, dans l'oeuvre aussi bien que dans la réaction que cette oeuvre provoque. Plus précisément: le grotesque s'établit là où existe une tension entre un contenu violent et une forme quelconque du comique, provoquant des émotions contraires, l'horreur et le rire, ces émotions restant inséparables l'une de l'autre. Le grotesque est donc rédui-

sible en premier lieu à une structure formelle. Thomson ajoute une deuxième définition portant sur le contenu: le grotesque présente toujours la nature ambivalente de l'anormal<sup>71</sup> (ici l'on peut penser entre autres au mélange de l'humain, de l'animal et des objets). (L'emploi du mot absurde dans le contexte de la littérature ressemble beaucoup à celui de grotesque, à tel point que "the Theatre of the Absurd could almost as well be called the Theatre of the Grotesque"<sup>72</sup>). Il y a pourtant une différence fondamentale entre ces deux termes. Le grotesque peut être réduit à un certain modèle formel. Il n'y a par contre pas de caractéristiques formelles pour définir l'absurde; l'absurde, comme on sait, est plutôt perçu comme un contenu, une qualité, un sentiment ou une atmosphère, une attitude ou une vision du monde. L'absurde peut être exprimée par des arguments philosophiques par exemple ou par le grotesque même.

Pour la présente étude il m'a paru utile de retenir la définition de Thomson, car définir le grotesque en premier lieu comme un conflit irrésolu des incompatibles permet de caractériser assez bien un des courants les plus importants dans le théâtre moderne, la tragi-comédie: "Si dans certaines scènes le public ne saura plus que faire, rire ou pleurer, j'aurai réussi," a dit Garcia Lorca. C'est en ce sens aussi que Martin Esslin, dans son livre fameux *Théâtre de l'Absurde* explique les réactions suscitées par le Théâtre de l'Absurde: "Dans le Théâtre de l'Absurde, . . . on présente au public des personnages dont les mobiles et les actes demeurent pour une grande part incompréhensibles. . . . Les personnages avec lesquels le public ne peut s'identifier sont inévitablement comiques. . . . C'est parce que leurs mobiles sont incompréhensibles, que la nature de leurs actes est souvent inexplicquée et mystérieuse, que les personnages du Théâtre de l'Absurde n'appellent pas l'identification; c'est un théâtre comique, en dépit du fait que ses sujets sont sombres, violents et amers. C'est pourquoi le Théâtre de l'Absurde dépasse les catégories: comédie ou tragédie, et pourquoi il combine le rire avec l'horreur."<sup>73</sup>

Revenons maintenant à Marinetti et à un de ses "sintesi" les plus fameux (et souvent qualifié de grotesque), *Vengono*, où les chaises, à cause d'une absence continue des invités, quittent la pièce, préparée pour recevoir ceux-ci. Au début de la pièce les chaises sont rangées en positions diverses pour recevoir les invités, mais à la fin, après le dernier ordre du "maggiordomo" qui est devenu incompréhensible, les chaises, rangées en ligne diagonale d'où elles perdent leur fonctionnalité, s'en vont de la pièce.



À l'instant du départ des chaises, au moment donc où elles acquièrent une valeur presque humaine, les serviteurs se trouvent tous réunis dans un coin, stupéfiés, glacés, réduits pour ainsi dire à un objet. Au sens où Marinetti, selon la "deuxième" définition de Thomson portant sur le contenu du grotesque, présente ici la nature ambivalente de l'anormal, où il réussit à opérer un mélange entre le monde humain et celui des objets et où même l'objectif l'emporte sur l'humain, l'on peut parler d'une pièce grotesque. Si l'on pense, cependant, au grotesque en tant que structure, en tant que conflit irrésolu des incompatibles et dans l'oeuvre et dans les émotions que cette oeuvre provoque, la question est moins claire. Cette pièce évoque-t-elle vraiment des émotions de rire et d'horreur, comme le feront plus tard les pièces de Ionesco par exemple, où le vide des personnages est vraiment *puni* par une présence toujours plus encombrante des objets qui finissent par étouffer l'homme<sup>74</sup> et où les objets deviennent une véritable *menace* pour lui? Ici les chaises échappent au contrôle des humains, ce qui pourrait produire un effet comique, mais les humains présentés ici (se sentant menacés par la vie des chaises) ne sont que des serviteurs, des types inférieurs dans le théâtre de Marinetti.<sup>75</sup> La vie des objets ne constitue aucun danger pour le genre humain, elle est plutôt une émanation du merveilleux futuriste, comme en témoigne d'ailleurs clairement la didascalie qui suit la pièce.

Ceci ne veut pas dire que le grotesque au sens indiqué plus haut ne s'établisse jamais dans le théâtre de Marinetti. Une pièce comme *L'Improvvisata* (cité plus haut) est grotesque à l'instant où les hommes commencent à perdre le contrôle sur leurs actions (ce qui est drôle) mais où cette perte de contrôle résulte dans une catastrophe imprévue. Pourtant — et c'est en cela que les pièces de Marinetti se distinguent des pièces dites absurdes — la technique théâtrale de Marinetti consiste justement dans la littéralité et elle tend à ramener toute forme du grotesque, créée par un conflit complexe et irrésoluble, à une forme quelconque de "deux-dimensionnalité," à une platitude comme celle de la phrase affirmative et banale citée plus haut qui termine la pièce: "Come è bene organizzato il servizio funebre!"

Peut-être une comparaison entre deux pièces de Boccioni pourra mieux éclairer mon propos. Dans la première pièce, *Il corpo che sale*, le grotesque est créé par le récit de cinq locataires qui ont vu monter un corps à travers leur fenêtre. La tension créée par cette apparence mystérieuse est encore augmentée par le fait

que chacun des locataires en donne une description différente: l'un a vu un corps gros et solide, l'autre un corps luiquide, et ainsi de suite. Dans la deuxième pièce, *Genio e cultura*, trois personnages, une femme, un artiste et un critique, sont séparés par trois décors différents. La femme incite le critique à secourir l'artiste, qui "est en train de mourir d'idéaux." Au moment où s'établit un contact entre les mondes du critique et de l'artiste, le critique perd son équilibre et tombant sur l'artiste, le tue (par accident!). Je cite maintenant la fin de chaque pièce:

TUTTI GLI INQUILINI [*con gran confusione*] - Avete visto? . . . Avete visto?. . . Cosa è salito dalla strada?

LA PORTINAIA [*calma, con un sorriso di compassione*] - Calmatevi! Calmatevi!. . . Niente di straordinario! È la signorina del 5° piano che ogni giorno si succhia l'amante collo sguardo. . . Già, dalla scala non passa, quel porcaccione!. . . Ci tengo, io, all'onore del casamento!

L'ARTISTA [*sempre dolorosamente agitandosi passeggiando, torcendosi le mani*] - La gloria! Ah! La gloria! [*Tendendo i pugni*] Sono forte! Sono giovane! Posso affrontare tutto!. . . Oh! Divina luce elettrica!. . . Sole. . . Elettrizzare le folle! Incendiarle! Dominarle!. . .

LA DONNA [*guardandolo con simpatia e commiserazione*] - Poveraccio Senza quattrini. . .

L'ARTISTA [*colpito*] - Ah! sono ferito! Non resisto più! [*Verso la Donna, che non lo sente*] Oh! una donna! [*Verso il Critico, che ha già presi e deposti parecchi libri, che sfoglia e taglia*] Voi! Voi, signore, che siete un uomo, ascoltate. . . Aiutatemi!

IL CRITICO - Adagio. . . Distinguiamo. Io non sono un uomo, sono un critico. Sono un uomo di cultura. L'artista è un uomo, è schiavo, è bambino, quindi sbaglia. L'io non distingue se stesso. In lui la natura è caos. Tra la natura e l'artista, c'è il critico e la storia. La storia, è storia, cioè fatto soggettivo, che è quanto dire: fatto, cioè storia. Inquantoché, se fosse oggettivo. . . [*A queste parole l'Artista, che ha ascoltato con stupore, cade sui cuscini come fulminato. Il Critico non se ne accorge, si volge e va lentamente al suo tavolo a consultare i libri*]

LA DONNA [*alzandosi esterrefatta*] - Mio Dio!. . . Quel povero giovane muore! [*S'inginocchia accanto all'Artista e lo accarezza con dolcezza*]

. . . . .

IL CRITICO [*imbarazzatissimo*] - Cosa succede?. . . Non capisco nulla. . .

LA DONNA [*irritata*] - Tacete, imbécille! Non capirete mai nulla!. . . Venite! Aiutatemi a sollevarlo! Bisogna togliergli questo nodo che gli stringe la gola!

IL CRITICO [*imbarazzatissimo*] - Un momento. . . [*Depone con cura il libro e ne mette da parte altri sulla sedia*] Hegel. . . Kant. . . Hartmann. . . Spinoza. . .

LA DONNA [*che si prodiga vicino al giovane, grida irretata*] Correte! . . . venite qui, aiutatemi a slacciarlo.

IL CRITICO [*interdetto*] - Come dice?

LA DONNA - Avvicinatevi!. . . Avete paura?. . . Via . . . in fondo, è un artista che muore d'ideale. . . .

IL CRITICO [*avvicinandosi con estrema prudenza*] - Ma non si sa mai! Un impulsivo. . . . Un passionale. . . . Senza controlli . . . senza cultura . . . insomma preferisco quelli morti. L'artista deve essere. . . . [*Incespica, e cade goffamente sull'artista colpendolo alla gola col tagliacarte*]

LA DONNA [*urlando e alzandosi*] - Idiota! Assassino! L'avete ucciso. Siete tutto rosso di sangue!

IL CRITICO [*sollevandosi, ancor più goffo*] - Io, signora?. . . Come?! Non capisco. . . . Rosso?. . . . Il vostro è un caso di daltonismo. . . .

LA DONNA - Basta! Basta! [*Ritorna alla toletta*] È tardi. Bisogna che vada! [*Andandosene*] Povero giovane! Era distinto e simpatico! [*Esce*]

IL CRITICO - Non mi ci raccapezzo! [*Guarda attentamente e a lungo l'Artista morto*] Perdio! È morto! [*Avvicinandosi ad osservarlo*] L'Artista è proprio morto! Ah! Si respira. Farò una monografia. . . . [*Va lentamente al suo tavolo. Tira fuori da un cassetto una barba lunga un metro, e se la applica al mento. Inforca gli occhiali, prende carta e matita, poi cerca tra i libri senza trovare. Si irrita per la prima volta e batte i pugni gridando*] L'Estetica! dov'è l'Estetica?. . . . [*Trovando, con voluttà si stringe al petto un grosso volume*] Ah!. . . . Eccola!. . . . [*Saltellando va ad accovacciarsi vicino all'artista morto, come un corvo. Guarda il cadavere, e scrive parlando ad alta voce*] Verso il 1915, fioriva in Italia un artista meraviglioso. . . . [*Estrae dalla tasca un metro, misura il cadavere*] Come tutti i grandi, era alto 1-68. . . . . largo. . . . [*Mentre parla, cala la tela*]

À la différence des "sintesi" de Marinetti ces deux pièces de Boccioni font beaucoup penser à celles de Ionesco. Dans *Il corpo che sale* cependant l'atmosphère complexe créée par le grotesque est rompue brusquement, non pas par l'explication que la concierge donne du phénomène curieux (il s'agit ici d'une métaphore prise à la lettre et l'explication est "acceptée" dans la mesure où l'anormal — la réalisation physique — est lié au réel — l'attraction qui attire un être vers un autre —) mais par les deux dernières phrases qui prétendent justifier la cause de cet événement mystérieux, phrases au contenu tout à fait banal ("Già, dalla scala non passa, quel porcaccione!. . . . Ci tengo, io, all'onore del casamento!") qui réussissent d'un seul coup à transformer (on dirait presque "à aplatir") le grotesque en hilarité.

Dans la deuxième pièce, *Genio e cultura*, la tension entre les deux incompatibles est maintenue jusqu'au bout, car derrière les effets d'un indubitable comique se cache un contenu violent. L'image du critique, penché comme un oiseau de proie sur le cadavre de l'artiste, suscite en même temps l'horreur et le rire, de même que sa tentative de mesurer la grandeur de l'artiste, de traduire en chiffres le génie créateur, l'immensurable.

Véritablement grotesques sont donc les pièces — et elles sont rares dans le théâtre futuriste, raison pour laquelle j'ai si longuement cité Boccioni — qui maintiennent jusqu'au bout la tension entre un contenu absurde, violent et un ton humoristique, qui provoquent des sentiments d'angoisse, d'horreur aussi bien que le rire, *sans* inviter le spectateur — mais c'est justement en cela que consiste la technique futuriste de la surprise sans inviter à surmonter ces émotions contraires par un geste violent — l'on dirait presque obscène — qui réduit un contenu complexe, irrésoluble, à une platitude transformant des émotions complexes en simple hilarité. Dans le théâtre futuriste le masque du clown ne cache plus un visage tragique: "Incoraggiare in ogni modo il genere dei clowns e degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo" a proclamé Marinetti dans *Il Teatro di Varietà*.

Pourtant il est vrai que l'acceptation de l'absurde constitué pour Marinetti une source de merveilleux et de magie: on n'a qu'à penser à *Vengono* et à *Cura di luce*. Pour expliciter la différence entre ces pièces et des pièces comme *Il contratto* et *L'Improvvisata* il faut se rappeler que le théâtre futuriste poursuit un double objectif; il fait la satire du monde irréel des passéistes mais il se propose également de séduire le spectateur, de la faire participer à la nouvelle réalité futuriste. Correspondant à ce double but l'on peut — grosso modo — discerner dans chaque pièce des tendances prédominantes, sans que, bien sur, l'on puisse faire une classification rigoureuse. Les pièces satiriques ou "préparatoires" contraignent le spectateur à se libérer de ses aspirations morales, à surmonter toute forme de dualité; elles exposent à l'hilarité du public des victimes d'un monde irréel et absurde. Une pièce telle que *Davanti all'infinito* de Corra et Settimelli par exemple nous montre un philosophe qui, ne sachant plus que faire: lire son journal ou se suicider ("È inutile! . . . di fronte all'infinito tutte le cose sono uguali. . . . E allora che cosa scegliere?. . . . Ah! il dubbio, l'incertezza!. . . . Io proprio non so oggi . . . 1915, se dopo la mia consueta colazione debba mettermi a leggere il 'Berliner Tageblatt' o debba invece tirarmi un colpo di revolver . . ."), décide de se donner un coup de revolver. Pourtant cette pièce n'est pas une pièce "absurde,"<sup>76</sup> elle est la simple démonstration des dangers de l'introspection qui conduira nécessairement au

suicide; elle est la présentation d'un homme *en proie* à sa conscience de l'absurde, d'une dupe. Il n'est pas étonnant que dans ce genre de pièces l'humour ou plutôt l'hilarité comme élément négatif de révolte joue un rôle assez grand. Les pièces "positives" nous présentent les instants où, toute forme de dualité ayant été vaincue (pensons à *Cura di luce*), les forces futuristes explosent, faisant régner sur la scène le merveilleux. Pourtant ici également le mouvement, l'action, trouvant sa source dans l'acceptation de l'absurde, reste sans but (où vont les chaises dans *Vengono* par exemple?), le langage devient superflu (ou incompréhensible, comme le dernier ordre du "maggiordomo" dans *Vengono*), et le spectateur, fasciné, est invité à se laisser entraîner par le spectacle, à une participation plus sensorielle donc (et l'on pense surtout aux pièces de Depero et de Prampolini, ou, l'Uomo futurista étant devenu une force abstraite, l'acteur sera remplacé par la lumière).<sup>77</sup>

Ayant fait très schématiquement cette division entre pièces "préparatoires" et pièces "positives" je tenterai un nouveau rapprochement du Théâtre de l'Absurde. Dans *Théâtre de l'Absurde* Esslin définit le but du théâtre absurde ainsi: "Le Théâtre de l'Absurde fait partie de l'effort incessant des vrais artistes de notre temps pour battre en brèche ce mur de faux optimisme et d'automatisme et rétablir une conscience de la situation de l'homme confronté aux réalités essentielles de sa condition."<sup>78</sup> La "conscience des réalités essentielles," ressentie profondément par l'auteur, doit être transposée sur le public; pourtant les protagonistes eux-mêmes dans la plupart des pièces dites absurdes restent "inconscients" de leur situation. Même si les réactions suscitées par les pièces du Théâtre de l'Absurde sont bien plus complexes que celles désirées par Marinetti puisque le but poursuivi est un autre, il n'est pas moins vrai que c'est en présentant des dupes, des victimes de la condition humaine que l'on espère à arriver à ce but — C'est souvent en riant de la misère des protagonistes que le spectateur se libère de ses propres angoisses et le succès du Théâtre de l'Absurde dépend en partie du sentiment de "Schadenfreude" qu'il provoque: ". . . la convention de l'absurde *joue*. Mais pourquoi *joue-t-elle*? Jusqu'à un certain point j'ai fourni la réponse dans mon explication de la nature des effets comiques. Les mésaventures des personnages, lorsque nous les regardons d'un oeil froid, critique, sans nous identifier à eux *sont* comiques. Les personnages idiots qui agissent d'une façon incongrue ont toujours été l'objet du rire au cirque, au music-hall et au théâtre."<sup>79</sup>

La différence entre le théâtre futuriste et les pièces qu'on appelle absurdes est que le théâtre futuriste va en quelque sorte plus loin. Dans les pièces dites absurdes l'auteur, derrière ses intentions satiriques, présente un problème existentiel *sans le résoudre*. Dans ces pièces le héros-dupe, vivant la problématique existentialiste, ". . . à jamais solitaire, emmuré dans la prison de sa subjectivité, incapable d'atteindre ses semblables . . ." <sup>80</sup> (ce qui nous rappelle la thématique de *Mouchoir de Nuages*), reste le seul protagoniste. Le théâtre futuriste de Marinetti cependant, se proposant de "se distraire en riant de la douleur matérielle et morale," oppose aux dupes de l'absurde les vrais héros futuristes, ceux qui trouvent dans l'acceptation de l'absurde leur source de merveilleux et d'action (action sans but pourtant!), les victorieux comme Volonté qui, devenu une force abstraite, "*si avanza nella sala oscura: gli splendono sul petto, in forma di rosa, tutte le lampadine elettriche accese.*"

Ayant fait ce détour sur la présence du grotesque dans le théâtre futuriste et sur ses rapports avec le Théâtre de l'Absurde je veux revenir à *Mouchoir de Nuages* de Tzara. Que la thématique "existentialiste" (la perte d'identité, l'impossibilité d'agir provoquant un sentiment de paralysie) annonce celle du Théâtre de forme que Tzara a choisie pour présenter sa pièce empêche tout autre rapprochement. C'est que *Mouchoir de Nuages* ne communique à aucun instant le sentiment de l'absurde: Tzara, par ses techniques de dérision, confère à son personnage principal un statut si supérieur par rapport au public que le poète réussit à tenir celui-ci à une distance toujours plus grande. Il est clair également que la nature de cette pièce exclut toute forme de grotesque car dès le début de la pièce on est en présence de l'improbable, et d'ailleurs, le grotesque aussi est incompatible avec l'humour supérieur, avec l'auto-ironie de Tzara. En outre les objets n'occupent pas une place bien importante dans les pièces de Tzara. Une seule fois Tzara réfère à une puissance allant grandissant du monde non-humain: c'est lorsque le poète raconte au couple d'avoir été menacé par une fleur <sup>81</sup> et qu'il évoque la terreur sentie par l'homme existentialiste en face d'une nature qu'il ne reconnaît plus et dont il se sent aliéné. Le fait pourtant que cette aventure est présentée dans une sorte de mise en abîme prouve que l'attitude auto-ironique de Tzara ne permettrait jamais de construire une pièce grotesque.

En résumé l'on peut dire que *Mouchoir de Nuages* — et de façon moins évidente *Cœur à gaz* — est une pièce qui présente un problème existentiel — celui de l'identité personnelle — et que l'on pourrait donc qualifier de statique. Le conflit se déroule à l'intérieur du personnage ce qui a des conséquences pour l'intrigue, le dialogue et, plus en général, pour la forme de la pièce.

Le théâtre de Marinetti, par contre, est un théâtre dynamique au contenu idéologique présentant un conflit extérieur entre des forces bien définies. La scène de *Mouchoir de Nuages* représente une boîte d'où aucun acteur ne peut sortir — par où la condition humaine revêt l'aspect d'une prison. Dans un de "sintesi" de Marinetti, *I Vasi comunicanti*, les décors sont renversés pour symboliser la force de l'élan vital, mouvement capable de briser le cadre théâtral même. Le héros de Tzara est en proie à une dualité complète — le héros de Marinetti a vaincu toute forme de dualité et tend vers une "deux-dimensionalité," il devient un homme machinal —. Le héros de Tzara ne peut plus se distinguer à travers ses actions; son élan vital est devenu trop faible pour pouvoir résister à une réalité qui s'impose toujours plus: "On fait les choses ou on ne les fait pas, le résultat est le même, on crève à la fin." Ceci résulte dans une anti-intrigue à laquelle doit mettre fin le héros lui-même en se suicidant. (Les premières pièces de Tzara, où l'élan vital l'emporte sur l'auto-critique, sont tellement subjectives qu'il n'est même pas question d'une intrigue proprement dite, d'une interaction reconnaissable entre les différents personnages). Pour le héros de Marinetti l'action est un principe de vie, mais l'action reste abstraite et sans but — c'est pourquoi les "solutions," qui sont des éliminations des forces ennemies, se présentent souvent comme des accidents. Si pour Tzara la complexité formelle s'ouvre finalement sur le vide, Marinetti emploie à tous les niveaux la technique de la littéralité, de la "deux-dimensionalité" comme symbole du mouvement sans but.

Je veux terminer par une remarque sur le langage. Grâce au caractère alogique du théâtre futuriste le langage pour le héros futuriste est de moins en moins nécessaire car langage et personnage coïncident. Globalement on peut dire que plus une pièce met en scène des forces futuristes, plus le langage tend à disparaître.

Nous avons vu que pour Tzara ceci n'est pas le cas. Le poète est obsédé par le langage qui devient un substitut de l'amour humain. Tout — l'aliénation, la dérision, l'auto-ironie — s'exprime encore à travers lui (l'action de la pièce est déclenchée par une lettre). Pourtant le poète n'est plus un avec son langage, qui

échappe à son contrôle. La grande fréquence des images d'évaporation — et le titre en est un bon exemple — exprime la problématique — celle de l'identité personnelle — à laquelle est confronté le poète et qui se laisse définir par l'expression *Narcisse sans reflet*. La problématique de l'aliénation et de la dualité qui a reçue une expression thématique et formelle chez Tzara a poussé Marinetti vers une nouvelle conception théâtrale, où le dépassement de cette dualité constitue le point de départ. Citons un des rares fragments poétiques dans le théâtre de Marinetti: c'est l'exclamation lyrique du metteur en scène futuriste dans *Le Luci* (pièce déjà citée plus haut): "Rivivere l'universo col proprio viso! Genialità epidemica italiana! I burroni sarcastici dell'Appennino, che si sganascono! I risvegli del Mediterraneo carnale nei golfi salatissimi e resinosi! L'ilarità soleggiata delle marine liguri! L'ardore vulcanico della Sicilia, negli occhi che odiano, comandano, rifiutano! Il gesto largo dei promontori, che offrono gli olivi al cuore tenero del mare!" Les images de domination, de raidissement, de réduction, ainsi que le style exclamateur expriment la volonté de surmonter le problème de la dualité et d'avoir une prise ferme sur la réalité, de pouvoir la manier, l'organiser, et ce n'est pas un hasard si dans cette pièce de Marinetti c'est non pas un poète mais un *metteur en scène* qui prononce ces paroles.

Université de Groningen

## NOTES

\* La recherche qui a résulté dans cette étude a été subventionnée par l'Organisation Néerlandaise pour le Développement de la Recherche Scientifique (Z.W.O.)

1 Voir par exemple le chapitre "La tradition de l'absurde" dans le livre fameux de Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde* (Paris: Buchet Chastel, 1963) (traduit de l'anglais); Henri Behar, *Études sur le théâtre dada et surréaliste* (Paris: Gallimard, 1967) (voir également l'introduction de Giovanni Lista à la traduction italienne de ce livre); le chapitre "Die anti-traditionalistischen Vorläufer Ionescos dans le livre de Josef Bessen," *Ionesco und die Farce. Rezeptionsbedingungen avantgardistischer Literatur* (Wiesbaden: Athenaion, 1978).

2 Michel Corvin, "Le théâtre de Tristan Tzara" dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 3 (1972) 251-87.

3 Inge Kümmerle, *Tristan Tzara. Dramatische Experimente zwischen 1916 und 1940*. (Romanistik no. 9) (Rheinfelden: Schauble Verlag, 1978). [Thèse Univ. Münster. Westfalen: 1978].

4 Corvin, op. cit., 285.

5 En ce sens vont également les paroles de Rene Crevel lorsqu'il dit: "*Mouchoir de Nuages* n'est pas une manifestation Dada, mais une tragédie d'une forme toute nouvelle, au rythme saccadé et intense où, sans parti pris du scandale, l'auteur



- a voulu réaliser toute sa poésie et sa philosophie . . . ": *Les Nouvelles littéraires* (25 mai 1924).
- 6 Le texte ne donne pas de précisions.
- 7 *Intégral* (Bucarest), 2 (avril 1925), 7.
- 8 *ibid.*
- 9 *ibid.*
- 10 Ce "retour en arrière" est annoncé par les commentateurs après l'Acte VI, où a eu lieu le départ du poète pour la Martinique:
- C. - Retournons maintenant en arrière.
  - D. - Comme au cinéma.
  - A. - Que faisait Andrée quand le poète est parti?
  - C. - Nous allons voir.
  - B. - Baissez le rideau de tulle!
  - E. - Le rideau du souvenir!
- (*Le rideau de tulle descend.*)
- D. - La scène se passe dans l'appartement d'Andrée.
  - A. - L'imprécision des formes, n'est pas du rêve. Elle indique seulement que la scène ne se passe pas au fil normal du temps, dans l'enchaînement logique des actes.
- 11 Dans un article paru récemment sous le titre "Miracoli della stupidità 1898-1911," Rinaldo Rinaldi a démontré comment Marinetti, dans ses romans aussi bien que dans le manifeste *Tuons le clair de lune!*, a été profondément inspiré par le roman-feuilleton de la même époque. Voir aussi n. 61.
- 12 Georg Lukacs, "The Sociology of Modern Drama." Cet essai à l'origine écrit en hongrois, a paru en allemand en 1914 dans le périodique *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* sous le titre "Zur Soziologie des modernen Dramas." J'ai utilisé la traduction anglaise publiée dans *The Theory of the Modern Stage, An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Ed. Eric Bentley (Penguin Books, 1968).
- 13 J'emprunte ces définitions au livre de Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880-1950* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).
- 14 "Since so much of the inner man has fallen prey to destiny, the last battle is to be enacted within. We can best summarize by saying that the more the vital motivating centre is displaced outward (i.e., the greater the determining force of external factors), the more the centre of tragic conflict is drawn inward; it becomes internalized, more exclusively a conflict in the spirit": Lukacs, *op. cit.*, p. 429. Pour connaître les circonstances qui conditionnent ce déplacement je renvoie au même essai.
- 15 *ibid.*, pp. 427-28.
- 16 *ibid.*, pp. 433.
- 17 Tzara, dans *Intégral* (Bucarest), 2 (1 avril 1925), 7.
- 18 "For one of individualism's greatest antimonies become its foremost theme: the fact that realization of personality will be achieved only at the price of suppressing the personalities of others (which, in turn, require for their realization the ruin of the personalities of others)" Lukacs, *op. cit.*, p. 439.
- 19 Tzara dans *Intégral*.
- 20 On pense déjà à Sartre. Richard Huelsenbeck a d'ailleurs appelé le dadaïsme une première forme d'existentialisme.
- 21 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, p. 57.
- 22 C'est moi qui souligne. Il est significatif que le langage du chef de gare, lorsqu'il est confronté à Andrée, se change tout de suite en un langage banal, plein de clichés.
- 23 Acte III.
- 24 Acte IX.

- 25 "Der Neue, d.h. konventionelle sprachliche Kontext modifiziert grundsätzlich die Funktion der vereinzelt Beispiele 'abstrakter' Sprache in *Mouchoir de Nuages*. Während die Verabsolutierung dieses sprachlichen Prinzips die 'Realität' als normativer Konzept aufhob, wird es in *Mouchoir de Nuages* als Randerscheinung durch die 'l'impidité . . . déconcertante' [l'expression est de Corvin] des Kontextes absorbiert, d.h. als poetische Freiheit kategorisierbar und damit assimilierbar. Inoffensiv geworden, bestätigt es die Realität, von der es sich als unverbindlicher Eigenbereich abhebt": Kümmerle, op. cit., p. 140.
- 26 "Modern man liberates man from many old constraints and it causes him to feel each bond between men (since these are no longer organic) as a bondage. But in turn, man comes to be enclapsed by an entire chain of abstract bondages, which are yet more complicated. He feels, whether or not he is conscious of it, that every bond whatsoever is bad and so every bond between men must be resisted as an imposition upon human dignity. In every case, however, the bondage will prove stronger than the resistance" Lukács, op. cit., p. 434.
- 27 *ibid.*, p. 443.
- 28 Le thème de la self-cleptomanie est d'ailleurs un thème assez récurrent dans les manifestes de Tzara: "Le selfcleptomane. Celui qui vole — sans penser à son intérêt, à sa volonté, — des éléments de son individu, est un cleptomane. Il se vole lui-même. Il fait disparaître les caractères qui l'éloignent de la communauté," *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, Tristan Tzara, *Oeuvres complètes I* (Paris: Flammarion, 1975), p. 381.
- 29 "Having denounced the impossibility of authentic dramatic conflict while lacking, unlike Brecht, the plausible alternative of socio-political ideology, Pirandello writes a drama based on this dilemma: the dilemma of an author who cannot find authenticity in the stagnant social context of his time, and must therefore doubt the validity of his own work. The originality of structure in *Six characters* does not only consist in the elimination of the fourth wall, but also in the corresponding elimination of the author's central intelligence for a conflict without solution": Gino Rizzo, "Futurism, Pirandello and the Contemporary Theatre," *Altro polo*, ed. Silvio Trambailolo et Nerida Newbigin (University of Sydney, 1978), p. 101. Fernand Gregh (dans *Les Nouvelles Littéraires* du 25 mai 1924) "dénonce" *Mouchoir de Nuages* comme un "mariage" entre *Les Mariés de la tour Eiffel* de Cocteau et *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello.
- 30 Commentaires après Acte XI.
- 31 Bouche dans *Cœur à gaz*.
- 32 Pour une étude détaillée du langage dans les pièces de Tzara je renvoie à l'article déjà cité de Corvin et au livre, cité également, de Kümmerle.
- 33 Corvin, op. cit., p. 255.
- 34 *ibid.*, p. 261.
- 35 Tristan Tzara, *Oeuvres complètes I*, p. 80.
- 36 *ibid.*, p. 83.
- 37 Corvin, op. cit., p. 269.
- 38 Tristan Tzara, *Oeuvres complètes I*, p. 148.
- 39 Cette comparaison se trouve comme didascalie dans le texte de *Mouchoir de Nuages*.
- 40 *ibid.*, p. 159.
- 41 *ibid.*, p. 167.
- 42 *ibid.*, p. 174.
- 43 *ibid.*, p. 159.
- 44 *ibid.*, p. 156.
- 45 *ibid.*, p. 167.
- 46 *ibid.*, p. 108.
- 47 "Quant à l'art, il n'échappe au désastre des "gentils bourgeois" intelligents et psychologues que par un retour aux sources de l'innocence primitive, telle que

les enfants — et les noirs — ont su en préserver le secret," M. Corvin, op. cit., 258. Voir aussi "note sur l'art nègre," *Lampisteries*, Tristan Tzara, *Oeuvres complètes* I, pp. 394-95.

- 48 "Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio, e gettiamoci, come frutti pimentati d'orgoglio, entro la bocca immensa e tórta del vento! . . . Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma per colmare i profondi abissi dell'Assurdo!" *Manifesto del Futurismo*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria (Verona: Mondadori, 1968), p. 8.
- 49 H.E. Holthusen, "Kunst und Revolution," *Avant-garde, Gestalt und Gedanke* II (München: 1966), 7-44.
- 50 Je cite quelques critiques qui ont insisté sur la conscience de l'absurde chez Marinetti: "Tutto sommato, rimane scoperto in Marinetti il profondo terrore del vacuo e dell'indistinto, l'angoscia del vuoto, la paura del nulla in quanto diversa motivazione della scrittura": G. Battista Nazzaro, "Da Come si seducono le donne a *Novelle colle labbra tinte*: la disfatta dell'ideologia e le nuove emergenze del testo," *Marinetti futurista* (Napoli: Guida editori, 1977), p. 120; "non è senza stupore che scopriamo in Marinetti delle curiose persistenti contraddizioni, delle ambiguità di fondo che potrebbero far supporre un itinerario psicologico simile a quello che Raymond attribuisce a Verhearen e che in termini camusiani e freudiani potremmo definire il passaggio dalla disperazione tecnologica al consenso 'assurdo' di Sisifo, la trasformazione della nevrosi in una scelta entusiastica del principio di realtà": G. Celli, "In margine al futurismo: storia di un'ambivalenza," *Il Verri*, 33/34 (1984), 121; "Vedremo . . . come polemologia e ottimismo, e dunque 'aggressione' e 'penetrazione,' 'realtà banale' e 'gioia,' altro non siano che esorcismi di fronte alla Morte, bastioni eretti contro il terrore del Divenire": Umberto Artioli, *La scena e la dynamis* (Bologna: Patron, 1975), pp. 45-46.
- 51 Teatro Futurista Sintetico, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 103.
- 52 "Zum Überleben muss der Mensch mit dieser permanenten Gefahr leben lernen, muss er sie als 'la nuova e tremenda divinità' zu seinen eigenen Lebensinhalt machen und in ihr wie in dem damit verbunden ständigen Kampf den absoluten Sinn einer 'vita ferrea e convulsa' erblicken. Laut Marinetti kann der Mensch durch eine derartige Anpassung an die Gesetze des Universums wirkliche Freiheit über sie erringen." Hans-Joachim Müller, "'Guerra, violenza, azione' — 'terreur, violence, cruauté.' Zu einigen Schlüsselbegriffen futuristischer und surrealistischer Theatertheorie," *Sprachtheorie und Sprachpraxis*. Festschrift für Henri Vernay zu seinem 60. Geburtstag, hrsg. von Walter Mair und Edgar Sallager (Tübingen: Narr, 1979), p. 263.
- 53 *Democrazia futurista*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 389.
- 54 Voir le commentaire de S. Briosi sur le manifeste *Uccidiamo il chiaro di luna!*: "Quello dei Futuristi è uno slancio, sì, verso il Futuro, ma il Futuro è vuoto; le forze primordiali dell'istinto, cui Marinetti dichiara di affidarsi, non trovano un fine verso cui dirigersi ed esasperano se stesse — . . . I conquistatori Futuristi dovrebbero procedere diritti verso il loro scopo; la circolarità della danza, al contrario, è il movimento di una vita rinchiusa su di sé fino ad inglobare nel proprio solipsismo i suoi stessi fini, fino a 'cercarli' — o anzi ad 'inventarli': 'l'eterno nemico,' dice Marinetti poco più avanti, che bisognerebbe inventare se non esistesse!" S. Briosi, "Al proposito delle 'contraddizioni' del futurismo," *Il Lettore di provincia*, 43, Anno XI (dicembre 1980), 71-2. Dans le manifeste *Teatro Aereo Futurista* le mouvement évoqué est également un mouvement circulaire, inclu en soi-même: "noi aviatori futuristi, amiamo strapparci in alto a perpendicolo e tuffarci verticalmente nel vuoto; girare nell'ebbrezza dei virages, col corpo incollato al seggiolino dalla forza centrifuga, e abbandonarci al vortice delle spirali che si stringono attorno alla scale a chiocciola confitte negli abissi; capovolgerci due, tre dieci volte nella crescente allegrezza dei loopings e strapiombare in viti turbinanti; . . . insomma dondolare, rotolare, capovolgerci

sugli invisibili trapezi dell'atmosfera, per formare coi nostri aeroplani una grande girandola aerea. Noi aviatori futuristi siamo oggi in grado di creare una nuova forma artistica, coll'espressione dei più complessi stati d'animo mediante il volo" *Documenti*, L. Lapini, *Il Teatro futurista italiano* (Milano: Mursia, 1977), p. 121.

55 *Teatro di Varietà*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 75.

56 *Teatro Futurista Sintetico*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 98.

57 *ibid.*, p. 102.

58 "L'autonomia del nuovo teatro, la sua possibilità di utilizzare gli elementi della realtà come materiali da organizzare secondo proprie leggi, si definisce così come realizzazione, attraverso un montaggio e una ricostruzione completamente artificiali, di ciò che deve essere, del divenire" Elisabeth Agostini, "Sintesi futuristiche e crisi della rappresentazione," *Annali della facoltà di lettere e filosofia* 3 (1981), 105.

59 *Teatro Futurista Sintetico*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 103.

60 *Uccidiamo il chiaro di luna*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 15.

61 Ce fragment, en effet, est doublement symbolique, car ce geste de Marinetti est également caractéristique pour sa technique de la surprise, qui, comme j'ai remarqué et espéré pouvoir démontrer plus loin, consiste dans la réduction de toute "trois-dimensionalité" à une platitude, à une banalité. Citons R. Rinaldi qui a remarqué à propos de cet événement: "Dove non c'è solo la strategia futurista di dominio e ipnosi delle masse ma quasi un'allegoria dell'interno funzionamento di ogni *performance* marinettiana: spettacolo e fascinazione che utilizza proprio un degradato oggetto proveniente dalla folla, e neppure si sforza di deformarlo, ed anzi lo riconduce alle sue originarie più immediate, più banali," R. Rinaldi, "La legittimazione del letterato e altre cose. Seconda parte di un discorso su Marinetti (1911-1916)," *Miracoli della stupidità. Discorso su Marinetti* (Foggia: Bastogi, à paraître).

62 "È come se, tra il panico della non sopravvivenza e la dipravazione di sostanza umana che l'adesione al principio tecnologico sembra comportare, il Futurismo abbia optato per la prima soluzione, sforzandosi di colmarne il vuoto di valore con l'insufflazione, volontaristica e dunque 'artificiale,' di una nuova assiologia" U. Artioli, *op. cit.*, p. 56.

63 *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 256.

64 Dans son livre *La Scena e la dynamis* Artioli définit les forces opposées comme "Il Centrifugo" versus "Il Centripeto," "Il Fuori" versus "Il Dentro" et il a su analyser le manichéisme de l'imaginaire du futurisme: "La mancanza di ironia — o forse meglio di auto-ironia — che si è soliti imputare, e con ragione, al Futurismo . . . elemento che lo fa distinguere immediatamente dal Dadaismo, appare infatti diretta conseguenza di questa particolare conformazione dell'immaginario che, nell'atto stesso di prendere quota, non può che esprimersi in termini polemici, opponendo risolutamente a un valore ritenuto positivo il tema contrario.

Nessuna possibilità di contaminazione tra gli opposti, di sospensione del giudizio, di ambiguità.

Dentro l'immaginario futurista, allo schema dell'ascesa si contrappone inevitabilmente quello del moto discendente; al tema della luce quello delle tenebre; alla mascolinità aggressiva il femmineo morbido e castrante; all'energia l'inerzia.

E poiché il rapporto di reciprocità tra le due opposte costellazioni simboliche è di tipo polemico, l'intervento del termine positivo si qualifica immediatamente per la sua azione aggressiva e tagliente, più precisamente — come avverrà in molte sintesi teatrali — come un'irruzione vittoriosa dell'eroe solare in un mondo dominato da mostri notturni, cioè da presenze cotrassegnate dai crismi della devitalizzazione e della morte": U. Artioli, *op. cit.* pp. 51-52.

- 65 Giovanni Calendoli, "Introduzione". *Teatro F.T. Marinetti*, ed. Calendoli, 3 vol. (Roma: Vito Bianco Editore, 1960), p. XXI.
- 66 Gino Rizzo signale également cette différence: "This critical insight may help to clarify the distance of Pirandello's 'dissociation' from the Futurists' 'syntheses,' and also to explain why *Six characters* marks the turning point in his theatre. In Futurism, and we may take Marinetti's *Poupées électriques* as a representative example, the doubling up of man into a physical object amounts to his extension in space as he realizes his technological capabilities to act upon reality. A machine is not created, but made, and since it may be reproduced, it may also be destroyed or destroy itself, as Tynguely shows us with his ambivalent gesture of distrust for art and of faith in man as a maker. Whereas Pirandello's 'puppets,' we know, are verbal metaphors for the vanishing selfhood of man, psychically dissociated under the pressure of dehumanizing social relations": Gino Rizzo, "Futurism, Pirandello and the Contemporary Theatre," *Altro polo*, op. cit., p. 100.
- 67 *Lo Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 85.
- 68 Je cite J. Cary sur la déhumanisation et la disparition du langage dans le théâtre futuriste: "In the majority of the synthetic plays, however, the text disappears completely, and the *mise en scène* becomes an absolute. Objects (tables, chairs, etc.) begin to mutter, murmur, sing; no human actors appear at all": Joseph Cary, "Futurism and the French *Théâtre d'Avant-garde*," *Total Theatre*, ed. E.T. Kirkby (New York: E.P. Dutton & Co., 1969), p. 107.
- 69 Puisque je crois que la "violence abstraite" est une caractéristique très importante du théâtre futuriste, je cite ici longuement G. Barberi Squarotti qui a relevé quelques autres exemples de meurtres immotivés et gratuits (je ne partage pas sa conclusion qu'il s'agit ici d'une présentation d'un monde absurde, dépourvu de sens, qui annonce le théâtre de Beckett). Après avoir résumé l'acte sans paroles *Dalla finestra* de Corradini et Settimelli (deux sonnambules, le père et la fille apparaissent ensemble sur la rampe très élevée d'un château; ils se heurtent l'un contre l'autre et tombent dans le vide en poussant un cri épouvantable), Barberi Squarotti continue: "Il fatto enorme è risolto nella più completa astrazione: la caduta finale dei due sonnambuli, padre e figlia, con il grido orribile, avviene, come ogni altro evento violento, nell'atmosfera astratta di un mondo grottescamente costruito sulla casualità, sull'arbitrio, sull'assurdo, sull'assenza di senso, di significato. . . . Ne *La cometa* di Buzzi . . . siamo ancora all'evento enorme di un'uccisione in scena, ma entro l'assenza completa di motivazioni, di ragionevolezza, di significati. Il delitto avviene per una cometa che non c'è (una sorta di preannuncio del beckettiano Godot): cioè per una causa inesistente. . . . Non è la perdita della propria parte nel mondo, come avviene ai personaggi del teatro pirandelliano, ma la perdita di ogni punto di riferimento, di ogni coerenza e di ogni ordine di significati, delle parole come dei gesti," G. Barberi Squarotti, "Il Teatro futurista," *Letteratura italiana contemporanea* (1980), 36-39.
- 70 Philip Thomson, *The Grotesque* (London: Methuen & Co. Ltd., 1972), p. 27.
- 71 Voici deux exemples (parmi bien d'autres) que donne Thomson du grotesque et qui illustrent bien comment le grotesque montre toujours l'"anormal"! Ce sont: un passage dans *Watt* de Beckett où l'auteur présente d'une manière plutôt comique les membres de la famille Lynch, tous déformés physiquement, et *La métamorphose* de Kafka où le héros se réveille un beau matin pour se voir changé en un insecte gigantesque.
- 72 Thomson, op. cit., p. 30.
- 73 Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, p. 390.
- 74 Je pense à une pièce comme *Le Locataire*.
- 75 Artioli, op. cit., chap. III.

- 76 C'est l'opinion de G. Barberi Squarotti (op. cit.) et Mario Verdone, *Il Teatro del tempo futurista* (Roma: Lerici, 1971).
- 77 "In ultima sintesi gli attori umani non potranno più essere sopportati, come gli infantili burattini o le odierne supermarionette che i recenti riformatori vantano meschinamente, non essendo sufficienti a esprimere i molteplici aspetti concepiti dall'autore teatrale. Nell'epoca totalmente realizzabile del futurismo vedremo le dinamiche architetture luminose della scena emanare incandescenze cromatiche che inerpicandosi tragicamente o voluttuosamente esibendosi, desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi. Guizzi e forme luminose (prodotte da corrente elettrica più gas coloranti) si divincoleranno contorcendosi dinamicamente; veri attori-gas di teatro incognito dovranno sostituire gli attori viventi," Enrico Prampolini, *La Balza* (Messina, marzo 1915).
- 78 Martin Esslin, op. cit., pp. 378-79.
- 79 ibid., p. 391.
- 80 ibid., p. 380.
- 81 *Mouchoir de Nuages*, Acte X.

## AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- ANTONUCCI, Giovanni. *Cronache del teatro futurista*. Roma: Albete, 1975.
- ARTIOLI, Umberto. *Teoria della scena dal Naturalismo al Surrealismo I — Dai Meininger a Craig*. Firenze: Sansoni, 1972.
- BARTOLUCCI, Giuseppe. "La forma nuova del teatro di Marinetti," *Poesia e Critica* IV (1966), 8-9.
- . *Il "gesto" futurista*. Roma: Bulzoni, 1969.
- BEHAR, Henri. *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*. Paris: Gallimard, 1967.
- BUONECORSI, E.: "Il teatro futurista italiano tra formalizzazione del 'prodotto' e dissolvimento dello 'specifico'," *Studi e Storia delle arti* (1978-79), 235-62.
- BUZZI, Paolo. *L'Ellisse e lo spirale*. Milano: Ed. Fut. di Poesia, 1915.
- CHITI, Remo. *I Creatori del teatro futurista: Marinetti, Corradini, Settemilli*. Firenze: Quattrini, 1913.
- DASHWOOD, Julie. "The Italian Futurist theatre," *Drama and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- DE MARIA, Luciano. "Introduzione" a F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*. Verona: Mondadori, 1968.
- FOSSATI, Paolo. *La realtà attrezzata: scena e spettacolo dei futuristi*. Torino: Einaudi, 1977.
- GUGLIELMINETTI, Marziano. *Il teatro contemporaneo*. Torino: Einaudi, 1973.
- KIRBY, Michael. *Futurist Performance*. New York: E.P. Dutton & Co., 1971.
- KLOTZ, Volker. "Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst," *Sprache im Technischen Zeitalter*, 60 (1976).
- LAPINI, Lia. *Il teatro futurista italiano* (Problemi di storia dello spettacolo 5). Milano: Mursia, 1977.
- LIVIO, Gigi. *Il teatro in rivolta: futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*. Milano: Mursia, 1976.
- MATTHEWS, J.H. *Theatre in Dada and Surrealism*. New York: Syracuse University Press, 1974.
- RISCHBIETER, Henning. "Futurism and the Theatre," *Art and the Stage in the Twentieth Century*, ed. H. Rischbieter. New York, Graphic Society Ltd., 1968.

SANOUILLET, Michel. *Dada à Paris*. Paris: Pauvert, 1965.

SIPARIO, a XXII 260 (dic. 1967), numéro consacré au théâtre futuriste.

SUGHI, Cesare. "Futurismo e teatro." *Il Verri* 33/34, 142-47.

TEATRO DADA, a cura di Gian Renzo Mor e Ippolito Simonis. Torino: Einaudi, 1969.

TISON-BRAUN, Micheline. *Tristan Tzara, inventeur de l'homme nouveau*. Paris, Nizet, 1977.

VERDONE, Mario. *teatro italiano d'avanguardia*. Roma: Officina Edizioni, 1970.

\_\_\_\_\_. *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici, 1969.

## La Difesa della Comedia di Dante di Iacopo Mazzoni

Antonio Franceschetti

L'importanza giustamente attribuita ai testi di poetica per una più precisa comprensione della tradizione letteraria ha portato, negli anni più vicini a noi, a una serie di stimolanti ricuperi che hanno spesso contribuito in maniera determinante all'inquadramento più puntuale di un autore e alla messa a fuoco più convincente delle componenti del gusto di un periodo o di un'età. Tuttavia ci troviamo sempre di fronte a una fondamentale penuria di edizioni moderne di quei testi che rimangono molto frequentemente accessibili allo studioso solo in quelle originali spesso difficili da rintracciare e da consultare, mentre la memoria dei loro autori, che rimbalza senza approfondimenti da una all'altra storia letteraria, è offuscata da una sostanziale ignoranza dei loro tratti più caratteristici e dei loro atteggiamenti più peculiari e qualificanti.

In tale situazione giunge certo benvenuta l'*Introduzione alla Difesa della "Commedia" di Dante* di Iacopo Mazzoni che Enrico Musacchio e Gigino Pellegrini hanno recentemente riproposto nella "Universale Il Portolano" (Bologna: Cappelli, 1982): l'introduzione cioè di quell'opera monumentale con la quale la polemica cinquecentesca intorno a Dante "reaches its climax," per usare le parole di Bernard Weinberg.<sup>1</sup> Lo studioso di Cesena vi partecipò innanzi tutto con un breve *Discorso . . . in difesa della Comedia del divino poeta Dante*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Donato Rofia a Bologna nel 1572 e sotto il suo vero nome a Cesena nel 1573, nel quale si opponeva alle critiche mosse da uno sconosciuto Castravilla in un'operetta che egli vide solo manoscritta.<sup>2</sup> Essendo quindi intervenuto Belisario Bulgarini con *Alcune considerazioni . . . sopra 'l Discorso di M. Giacompo Mazzoni fatto in difesa della Comedia di Dante . . .*, uscite a Siena nel 1583,<sup>3</sup> il Mazzoni riprese più ampiamente il suo esame appunto con *Della Difesa della Comedia di Dante . . .*, che egli, a quanto afferma nella premessa "a' lettori,"<sup>4</sup> completò nell'aprile 1585, ma della quale pubblicò, dopo ulteriori revisioni, solo i primi tre libri nel 1587 a Cesena. Nonostante l'o-



pera fosse annunciata nel titolo come "distinta in sette libri" e nella stessa premessa si promettesse la pubblicazione dell'"altra metà fra poco," gli ultimi quattro libri furono editi per la prima volta solo un secolo dopo, nella stampa in due volumi di tutto il lavoro curata dai sacerdoti Mauro Verdoni e Domenico Buccioli a Cesena nel 1688. Ignoti sono i motivi che indussero il Mazzoni a non mantenere quella promessa: forse altre occupazioni lo distolsero o dal portare a termine il lavoro o, se questo era veramente compiuto come la prima parte, dal rivederlo in maniera tale che lo soddisfacesse (e nell'annunciare di imminente pubblicazione la seconda "metà," egli la prometteva "forse più dilettevole, più fruttuosa e meno imperfetta" della prima). Va anche tenuto presente che gli ultimi quattro libri non costituiscono affatto una "metà" di tutta l'opera, dato che complessivamente occupano un numero di pagine che non raggiunge nemmeno i due terzi di quello occupato dai primi tre; e il fatto che il manoscritto di questa seconda parte, ora conservato alla Biblioteca Vaticana con la segnatura Barb. Lat. 4129, sia stato donato dal Mazzoni nel 1597, cioè un anno prima della sua morte, al Duca di Poli,<sup>5</sup> può significare o che l'opera fu compiuta solo in quel periodo, o che in quella data l'autore aveva definitivamente rinunciato alla pubblicazione.

Musacchio e Pellegrini hanno seguito il testo dell'edizione del 1587, abolendo le prime quattro pagine che costituiscono un "Proemio" di tono generale nel quale l'autore giustifica i motivi che l'hanno indotto a scrivere il suo lavoro (il che spiega lo strano "ora" con cui si apre il discorso a p. 21, dato che a questo punto il Mazzoni sta proseguendo, non iniziando il suo discorso) e le ultime che presentano un riassunto ragionato di quanto segue (e data l'eliminazione di queste pagine, sarebbe stato opportuno espungere la parola "sommario" dal titolo sempre di p. 21, dal momento che lo stesso non viene riprodotto). I curatori hanno inoltre preferito ammodernare la grafia dell'originale, conservare le citazioni latine ed eliminare quelle greche, mantenendo di queste ultime solo la traduzione italiana provveduta dal Mazzoni stesso, eccettuato il caso di Platone che viene di regola citato nella versione latina del Ficino, ed hanno infine suddiviso il testo in ventinove paragrafi preceduti da titoli che assistono opportunamente il lettore impreparato ad avvicinare e seguire il non sempre facile discorso dell'autore.

Nella *Prefazione* Musacchio e Pellegrini, dopo aver tracciato un rapido profilo della vita dell'autore e della storia dell'opera, espongono i principî fondamentali della poetica del Mazzoni esa-

minandoli in un contesto che si rivolge, secondo i criteri adottati dai curatori anche in un puntuale saggio apparso recentemente,<sup>6</sup> piú all'estetica novecentesca, del Croce in particolar modo, che alla situazione storica dei suoi tempi e all'atteggiamento dei pensatori suoi contemporanei. In questa prospettiva è facile invece rilevare come nel discorso del Mazzoni ritornino puntualmente i motivi piú diffusi e piú comunemente dibattuti nelle trattazioni sulla poetica del Rinascimento, del Barocco e dell'Arcadia, con soluzioni che a volte si allineano con quelle di altri pensatori, a volte se ne allontanano presentandosi come affatto originali ed indipendenti: dal tradizionale concetto aristotelico che considera la poesia come imitazione — e fra le specie di quest'ultima egli assegna il primo posto a quella "drammatica fantastica" (p. 34), cioè alla rappresentazione diretta di azioni e fatti immaginati per mezzo di personaggi — fatta "con armonia, con numero e con verso scompagnati e congiunti" (p. 45),<sup>7</sup> al riconoscimento che oggetto di questa imitazione debba essere "il credibile" che "per sua natura contiene il vero e il falso, poich  molte volte non solamente il vero, ma eziandio il falso sono credibili"<sup>8</sup> e che tale "credibile" debba essere "maraviglioso" (p. 78),<sup>9</sup> all'affermazione che la poesia ha avuto origine dalla "facult  civile" (p. 82) e che in quanto tale, anche se il suo unico vero scopo   quello "di rappresentare e di rassomigliare" (p. 86), finisce con l'essere "apportatrice d'utile agli animi nostri per mezzo di quel diletto ch'ella ci porge sotto specie di gioco e di trastullo" (p. 94),<sup>10</sup> all'indicazione delle classi sociali che possono trar giovamento dai vari generi letterari, per cui il poema eroico si rivolgerebbe fundamentalmente "a' soldati," la tragedia ai "principi," ai "magistrati" e ai "potenti" e la commedia "alle persone di stato basso e mezzano" (p. 100),<sup>11</sup> fino alle ultime e conclusive definizioni della poesia stessa, secondo le quali, se da un lato essa   vista come creazione affatto libera e indipendente da qualsiasi controllo ("La poesia   un'arte imitatrice fatta con versi, con numero e con armonia, scompagnati o congiunti, del credibile maraviglioso, ritrovata dall'intelletto umano per rappresentare l'immagini delle cose convenientemente," p. 104), dall'altro essa rimane pur sempre legata e condizionata dalla finalit  edonistica ed educativa ("La poesia   un gioco imitatorio fatto con versi, con numero e con armonia, scompagnati o congiunti, del credibile maraviglioso ritrovato dalla facult  civile per dilettere il popolo utilmente," pp. 105-06).

In conclusione si tratta di un'opera altamente significativa che, come   evidente soprattutto nell'esposizione metodologica dei

principi che l'hanno condizionata offerta in questa *Introduzione*, esula dai limiti specifici della polemica intorno a Dante e si colloca nel contesto più generale delle discussioni di poetica tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento — e per le reazioni dei contemporanei, indipendentemente dal giudizio espresso sulla *Commedia*, basterà rimandare alle pagine che al Mazzoni dedicò il Tasso, in un'aggiunta ai suoi *Discorsi del poema eroico*, opponendosi ad alcuni punti di vista dell'amico.<sup>12</sup> Certo queste pagine danno solo un'idea molto limitata dell'incredibile cultura dello scrittore di Cesena, quale ci documentano i sette libri che le seguono, la conoscenza dei quali è indispensabile per chi voglia giungere a una più puntuale valutazione dell'autore, dei criteri che caratterizzano la sua opera e della sua geniale abilità nell'applicarli in difesa del poema di Dante. Tuttavia il lavoro del Musacchio e del Pellegrini è senza dubbio assai utile, poiché richiama all'attenzione del lettore moderno la presenza di una figura quasi del tutto dimenticata (o relegata alla funzione di una voce fra le tante nel capitolo sulla fortuna di Dante nel Cinquecento) e che ha invece un suo rilievo non indifferente nella storia dell'estetica e nell'evoluzione degli atteggiamenti e delle considerazioni sulla poetica fra il Rinascimento e il Barocco.

University of Toronto  
Scarborough Campus

#### NOTE

- 1 B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, voll. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1961), II, p. 910: l'esame di quella polemica occupa le pp. 819-911. Per il succedersi degli avvenimenti nella fase che interessa il Mazzoni sono ancora fondamentali le pagine di M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI* (Pisa: Nistri, 1890), pp. 36-76.
- 2 Lo scritto del Castravilla fu pubblicato in seguito dal Bulgarini con le sue *Annotazioni, ovvero Chiose marginali . . . sopra la prima parte della Difesa fatta da M. Iacopo Mazzoni . . .* (Siena: Luca Bonetti, 1603) ed è uno dei pochissimi testi di quella polemica che abbia avuto un'edizione più recente ne *I discorsi di Ridolfo - Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, a cura di M. Rossi (Città di Castello: Lapi, 1897; si tratta dei voll. XL-XLI, IV-V della *Nuova serie*, della *Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari* diretta da G.L. Passerini). L'identità dell'autore, di cui le fonti contemporanee non sembrano certe neppure sul nome (Ridolfo? Anselmo? Pandolfo? Giorgio? cfr. in proposito la nota del Barbi, p. 37), non è mai stata veramente risolta: sembra certo trattarsi di uno pseudonimo, ma nemmeno i contemporanei riuscirono a chiarire chi si nascondesse sotto la maschera di quel nome. Fra le ipotesi più attendibili ricorderemo solo quella dello Zeno che pensa trattarsi dello stesso Bulgarini, notando come nelle sue *Considerazioni* egli "seguiti superstiziosamente . . . l'ordine tenuto dal Castravilla, ne adotti i sentimenti, ne confermi le ragioni, lo difenda dalle altrui

censure, e non mai gli contraddica . . . parrebbe cosa assai singolare, che un commentatore si accordasse sempre col parer dell'autore da lui commentato, e mai non lo contrariasse" (G. Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana . . . con le annotazioni del Signor Apostolo Zeno* . . . [Venezia: Pasquali, 1753], I, p. 344; ma si veda anche quello che gli oppone il Barbi, pp. 38 sgg.) e quella del Rossi, che sostiene invece trattarsi di Leonardo Salviati come suggeriscono una lettera del Bulgarini al medesimo, una nota che si legge in una copia dell'opera trascritta dal contemporaneo Baccio Valori e il nome stesso di Castravilla, anagramma di "C(avalie)r L. Salviati" ("Il Castravilla smascherato," *Giornale Dantesco*, V [1898], II della Nuova Serie, 1-18). Una testimonianza indiretta a favore dell'identificazione con il Bulgarini ci sembra possibile vedere in uno dei *Ragguagli di Parnaso* del Boccacini, ove si narra come Dante fosse assalito, picchiato e torturato da "alcuni letterati" che "gli minacciarono la morte s'egli non rivelava loro il vero titolo del suo poema, se veramente lo chiamò commedia, tragicommedia o poema eroico" (*Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo [Bari: Laterza, 1948], I, p. 361). Due degli assalitori sono Alessandro Carriero, autore di un *Breve et ingegnoso discorso contra l'opera di Dante uscito a Padova nel 1582*, e lo stesso Mazzoni: del terzo, "non . . . riconosciuto," il Boccacini tace il nome, alludendo certo al mistero che avvolgeva la vera identità del Castravilla; ma è assai strano che non citi fra quei letterati anche il Bulgarini, che tanta parte ebbe nella polemica contro Dante (certo assai maggiore di quella del Carriero, che si era limitato ad appropriarsi di molte delle sue idee esposte nelle *Considerazioni* da lui conosciute nell'originale manoscritto prima della pubblicazione), e se ne può dedurre appunto che per lui Castravilla e Bulgarini erano la stessa persona. Da sottolineare infine che agli occhi del Boccacini coloro che danno "la fune al misero Dante" sono non soltanto i censori della *Commedia*, ma anche il suo difensore Mazzoni.

- 3 A quest'opera il Bulgarini fece seguire poco dopo le *Repliche . . . alle Risposte del Signor Orazio Capponi sopra le prime cinque Particelle delle sue Considerazioni*, intorno al Discorso di M. Giacompo Mazzoni, composto in difesa della Comedia di Dante (Siena: Luca Bonetti, 1585) e le *Risposte . . . a' Ragionamenti del Signor Jeronimo Zoppio intorno alla Comedia di Dante. Replica alla Risposta del medesimo Zoppio, intitolata alle Opposizioni Sanesi etc.* (Siena: Luca Bonetti, 1586).
- 4 Questa premessa, che si legge all'inizio del volume in sei pagine non numerate, contiene il racconto dell'origine del lavoro, ma non è comunque sempre attendibile per quanto riguarda le informazioni: ad esempio, a proposito del precedente *Discorso*, il Mazzoni afferma di averlo composto "in meno d'un mese" nel 1573, dopo aver ricevuto da Firenze l'opera del Castravilla, e di averlo poi stampato a Cesena in quell'anno; non allude in nessun modo alla precedente edizione di Bologna del 1572.
- 5 Cfr. Weinberg, II, p. 1136.
- 6 E. Musacchio e G. Pellegrini, "Jacopo Mazzoni: Controriformismo in estetica e impegno politico," *Italica*, 57, 2 (1980), 83-92.
- 7 Analogamente pochi anni più tardi il Tassoni ribadirà che "'l numero solo armonioso delle parole è la differenza specifica, che determina la poesia" e caratterizza il suo tipo particolare di imitazione (*Pensieri diversi, in Prose politiche e morali*, a cura di G. Rossi. [Bari: Laterza, 1930], p. 231).
- 8 Nell'ambito di questa progressiva trasformazione del concetto aristotelico di verisimile, in quel giro di anni scriveva il Guarini: "Il fondamento . . . del verisimile ne' poemi non è il probabile, secondo l'uso comune, ma il persuasibile, che, qualche volta, le cose rappresentate sieno accadute" (*Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato Accademico Ferrarese in difesa del Pastorfido* . . . [Firenze: Giunti, 1593], p. 196).
- 9 Quanta importanza assuma anche per il Mazzoni quest'ultimo elemento, conseguentemente allo sviluppo delle poetiche tardo-rinascimentali, si può vedere nell'affermazione che si legge poco più avanti nella stessa pagina: "se fossero

proposte due cose al poeta egualmente credibili, ma che l'una fosse più meravigliosa dell'altra se bene fosse falsa non che impossibile, la deve il poeta seguire e rifiutar l'altra." Anche per il Tasso il problema di "come il verisimile possa esser congiunto co'l meraviglioso" ha importanza fondamentale: ed egli lo risolve, nell'ambito del poema eroico, suggerendo di far compiere "alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de' gli uomini, a Dio, a gli angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate" (*Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma [Bari: Laterza, 1964], pp. 95 e 96).

- 10 Aveva scritto Bernardo Tasso: "Il fine de la poesia non è altro, che imitando l'humane attioni con la piacevolezza de le favole, con la soavità de le parole in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso gli humani animi di buoni, e gentili costumi, e di varie virtù adornare" (*Ragionamento della poesia* [Venezia: Ferrari, 1562], p. 12).
- 11 Ancora il Muratori, molti anni più tardi, avrebbe scritto: "Quantunque . . . tutti i Poemi debbano regolarmente essere indirizzati all'utilità di chi gli ascolta o legge; pure alcuni d'essi principalmente furono destinati dalla politica o filosofia morale per istruire alcune determinate persone. I poemi eroici accendono i capitani e i guerrieri all'amor della gloria e delle imprese illustri, coll'esempio degli eroi e de' famosi uomini. Dalle tragedie si raffrena la superbia de' principi, de' potenti e de' ricchi, esponendo loro gli atroci casi d'altri lor pari, soggetti alle disavventure, e puniti dal braccio della divina e umana giustizia. Il basso popolo anch'esso dalle commedie impara a correggere i suoi costumi e a contentarsi del proprio stato, mirando negli altri difetti, ben rappresentati e messi in ridicolo, il correttivo de' propri; ed imparando che le avventure popolari quasi sempre finiscono in allegrezza. Dalla lirica poi, dalla satira e da altri simili poemi, tutta la gente può imparar le lodi o di Dio o degli uomini virtuosi, e il biasimo de' vizi e degli uomini malvagi" (*Della perfetta poesia italiana . . . con le Annotazioni critiche di A.M. Salvini*, voll. 4 [Milano: Società Tipografica dei Classici Italiani, 1821], I, p. 62).
- 12 Cfr. Tasso, pp. 86-90. Per l'atteggiamento del Tasso nei confronti del Mazzoni è fondamentale il saggio di B.T. Sozzi, "Torquato Tasso e Iacopo Mazzoni sulla scorta di postille tassesche inedite," in *Studi sul Tasso* (Pisa: Nistri-Lischi, 1954), pp. 257-68.

---

# Il "Teatro della memoria" di Mimma Mondadori

Sebastiano Martelli

Non è semplice collocare in un genere letterario questo libro di Mimma Mondadori:<sup>1</sup> è un romanzo, una biografia, un diario, una storia dell'editoria, una saga familiare alla *Dynasty*, un racconto-documento o un racconto memorialistico? E non è neppure facile trovare di conseguenza una chiave di lettura adeguata ed efficace: privilegiare il percorso narrativo, la costruzione del racconto, lasciarsi prendere dal filo della memoria che lega i protagonisti grandi e piccoli della saga familiare Mondadori e dietro questo filo lasciarsi accompagnare da una scrittura controllatissima, sobria<sup>2</sup> colloquiale quasi da conversazione fabulatoria.<sup>3</sup> Ma questo percorso di lettura non può essere esclusivo perché oggettivamente ed automaticamente il racconto è anche documento, cronaca, storia di un segmento importante della cultura, dell'industria editoriale e del costume del nostro paese.

Dice l'Autrice nel libro, e lo ha ripetuto anche in molte interviste: "Io racconto i personaggi e non l'epoca. . . . I fatti storici . . . li lascio raccontare da altri. Anche perché sono misteriosi e confusi"; ma in una pagina introduttiva, sorta di epigrafe al volume, sottolinea anche di aver voluto recuperare

certi . . . ricordi e certe suggestioni del passato, di un passato che non è solo il mio, ma quello della mia famiglia, il che vuol dire della Arnoldo Mondadori Editore.

La Mondadori infatti ha rappresentato nel nostro paese per circa un sessantennio un modello imprenditoriale, industriale ed insieme un modello di progettazione, realizzazione e diffusione della cultura: collane e collezioni come Romanica, i Classici, la Medusa, la BMM, gli Oscar, le Enciclopedie, ma anche i Gialli e Topolino, e l'elenco potrebbe essere allungato non poco, tanto è vero che ci sono voluti alcuni anni di lavoro e cinque volumi di

imminente uscita per mettere insieme il Catalogo storico della Case Editrice.

Una produzione editoriale ed una presenza culturale che hanno attraversato dagli anni Venti fino ai nostri giorni generazioni dopo generazioni di italiani di tutti gli strati sociali. Anzi la forza vitale della Mondadori — come studi recenti hanno evidenziato<sup>4</sup> — fu proprio quella di aver capito già negli anni Venti che in Italia stava iniziando una mutazione del pubblico dei lettori, un pubblico nuovo per quantità e qualità che chiedeva prodotti nuovi, cosa che imponeva all'editoria trasformazioni radicali, passando da una dimensione artigianale ad una industriale.

Le vicende di questo primo ventennio della Casa Editrice, sono, come vedremo, più affidate alla gestione della memoria e del racconto fabulatorio che crea distanza e sfuma sapientemente il documento e la storia, anche se non si trascurano passaggi nevralgici della storia della Casa, come l'appalto della stampa del testo unico delle elementari, cioè del testo di regime che Arnoldo si era assicurato durante il Ventennio. Quando poi nella parte centrale del libro, l'Autrice giunge a trattare degli anni postbellici, della ripresa dell'attività di Mondadori dopo il ritorno dall'esilio volontario in Svizzera a liberazione avvenuta, allora rispunta la testimonianza orgogliosa della figlia che si riconosce nel modello imprenditoriale ed editoriale del padre:

un grande industriale dell'editoria, forse il primo e il più grande. Il panorama editoriale italiano è cambiato grazie a lui.

Nell'Italia degli anni della ricostruzione e del cosiddetto miracolo economico egli

fu l'editore di quella società in sviluppo, ancora una volta il più sensibile ai bisogni del pubblico e il più pronto a soddisfarli.

Mio padre è stato l'editore dell'Italia qual era, non ha preteso di inventarne una diversa. Questo era se mai il compito degli editori di cultura, degli editori intellettuali ispirati da una passione politica o ideologica.

Insomma è stato lui a guidare il passaggio ad un'epoca dell'editoria radicalmente nuova, industriale, manageriale, moderna, a portare "chiarezza in un settore fino allora sempre un po' improvvisato e pasticciato," dove imperavano il "dilettantismo" e il "capriccio." Ha dato all'editoria, alla produzione dell'informazione e della cultura una precisa "autonomia industriale" nell'am-

bito delle regole del profitto così come per qualsiasi prodotto, una garanzia per sfuggire al contatto ed agli scopi politici immediati. Arnoldo aveva sintonizzato la produzione libraria e periodica sull'ascolto di una vasta fascia media di fruitori, non confezionando prodotti medi ma creando una fascia mediana di produzione in cui potessero confluire più strati di lettori, nel senso che potessero trovare prodotti diversificati, da quelli più popolari a quelli alti per un pubblico più scelto, più acculturato o di addetti ai lavori. Sono queste le pagine del libro in cui l'Autrice spinge più decisamente e chiaramente sull'orgoglio di essere Mondadori e sulla rivendicazione di un'etica industriale in un'Italia che già negli anni della ricostruzione si avviava a conoscere una imprenditorialità cresciuta succhiando alle commesse dello Stato e ad operazioni politico-finanziarie:

Mio padre. . . . Era un imprenditore, rischiava, creava, non era uno speculatore o un parassita. Forse oggi siamo in grado di capire un po' meglio questa razza di uomini e di rimpiangere che sia stata poco numerosa. Al loro posto troviamo troppo spesso uomini esperti soltanto di compromessi, di giochi di prestigio e di colpi di mano, incapaci di costruire cose serie che durano.

Sono, queste pagine centrali, quelle più scoperte sul versante della testimonianza orgogliosa di una figlia, che, dopo le immersioni di impegno diretto nella stessa azienda creata dal padre, propone le proprie convinzioni non solo in quanto figlia e testimone, ma anche come protagonista-continuatrice della stessa attività, sottolineandone la validità del modello. Ma dicevamo della difficoltà di trovare una adeguata chiave di lettura per questo libro: infatti le pagine appena ricordate sono solo piccoli segmenti di una storia dall'interno della famiglia che estrapolate dall'insieme potrebbero dare al lettore l'idea di una testimonianza documentale, di un pamphlet dai toni moderati. Ed invece il libro è tutt'altro.

Forse è utile a questo punto accennare alla genesi di questo racconto, quando e come è nato. Col passare degli anni, si sa, la vita entra in un cono d'ombra particolare in cui le luci che si accendono con più intensità sono quelle del passato, di ciò che si è vissuto; mentre il tempo si consuma, il futuro — parafrasando il titolo di un famoso libro di Carlo Levi — ha sempre più "un cuore antico." Ed anche per Mimma Mondadori è maturato ad un certo punto un appuntamento indilazionabile col proprio passato, un dover fare i conti con la storia di se stessa, con le proprie scelte di



vita, con tutto ciò che si è accumulato dietro di sé; e poi l'esigenza di sistemare il grande flusso dei ricordi, oggettivarli nella scrittura.

Avevo pensato di seguire la strada più normale — ha dichiarato l'Autrice in un'intervista<sup>5</sup> — mi ero messa davanti al foglio bianco e, riga per riga, avevo incominciato a stendere le parole una per una. Un'esperienza dura, nel senso che non andavano d'accordo la velocità del ricordo e quella delle mani. Cioè: ricordavo troppo in fretta e scrivevo troppo adagio. Il risultato era una pagina inamidata, senza spessore.

Allora ha deciso di praticare una strada diversa, come per un parto tutto particolare, ha scartato gli strumenti più comuni: come la madre che accompagna con la sua voce il suo bambino a venir fuori dal buio alla luce del nuovo mondo, della vita, così l'Autrice ha scelto la voce per veicolare dalle nebbie del passato e dal mondo sommerso delle memorie il flusso dei ricordi, un passato che chiedeva di venire alla luce. E così ha affidato ad un registratore il grande magma di storie, ricordi, immagini, sensazioni: si sono accumulate ventidue bobine sviluppate in circa seicento pagine dattiloscritte, da cui poi ha tratto e rielaborato le duecentodieci pagine del volume a stampa. Questa particolare nascita e costruzione del libro non è un dato esterno, perché in realtà essa segna profondamente la scrittura dandole certe peculiarità, certe qualità che ne fanno una scrittura di confine collocata tra diversi generi: è insomma a questa sua particolare genesi che vanno fatti risalire quel tono colloquiale, quella grande capacità fabulatoria che riesce a trasmettere al lettore senza sforzo alcuno il racconto delle vicende, ma anche il clima di un'epoca, le suggestioni, le immaginazioni, le sensazioni di un mondo e di un tempo; il racconto del passato diventa allora per Mimma Mondadori un "teatro della memoria," per usare un'immagine gombriachiana.<sup>6</sup>

Nella prima metà del libro, quella più narrativa, il teatro delle memorie è come circondato di luci tenui, di colori delicati, le vicende delle due famiglie d'origine del padre Arnoldo e della madre Andreina, collocate sullo sfondo lontano degli inizi del secolo in un paese del Mantovano, Ostiglia, sono filtrate attraverso i colori sbiaditi del tempo, si ricompongono come in una vecchia foto d'epoca<sup>7</sup> che la scrittura accompagna con tecnica fabulatoria, le vite incrociate di quelli che saranno i protagonisti della storia familiare: "un certo Arnoldo Mondadori, un giovane alle primissime armi come tipografo-editore" e una "bellissima signorina, elegante, un gran cappello all'amor mio non muore' con le rose sotto la testa." La distanza tra i due è notevole: lei raffinata, un

tantino acculturata, ed anche un po' passionaria per le sue idee socialiste; lui con idee chiare sulla vita e sul lavoro, una forza vitale prorompente ma da sgrossare, da raffinare culturalmente e socialmente:

Arnoldo e Andreina si fidanzarono a vista e si sposarono di corsa. Mia madre spiegava poi che voleva evadere dalla famiglia e che aveva preso il primo che l'aveva chiesta. A chi le domandava se era innamorata di Arnoldo lei rispondeva che se ne era innamorata dopo. E a me insegnava che questa poteva essere la regola: "ci si innamora dopo."

Rapidi scorci di scrittura che fanno balzare in evidenza la personalità forte dei due maggiori protagonisti del libro, insieme ad Alberto, il fratello della Mimma.

Si snoda così il racconto della famiglia Mondadori e della sua ascesa attraverso una attività tipografico-editoriale che la porta a trasferirsi a Verona già nel '19 e poi a Milano: città, paesi, case, le tante ville comprate e lasciate. Ma è all'interno della famiglia che la scrittura entra ad illuminarne con discrezione tutti gli angoli anche quelli più nascosti, come quelli delle molte infedeltà di Arnoldo, possibili, certamente avvenute ma circondate da una fitta nebbia di mistero e comunque collocabili in quella "morale *belle époque* della sua generazione, per la quale moglie e famiglia sono sacre e intangibili, e le avventure galanti soltanto un allegro extra tacitamente concesso all' 'uomo'." Una morale borghese ottocentesca che si riverbera anche nell'educazione dei figli, con una certa separatezza tra il mondo affettivo dei genitori e quello dei figli:

Mia madre era una donna appassionata. I figli, non parlava che dei figli: ma la sua vita era papà, senza di lui il mondo per lei non aveva interesse. Noi figli in modo diverso abbiamo sofferto di gelosia. . . . Papà e mamma facevano una vita tutta loro, dalla quale noi eravamo esclusi. Ed era soprattutto lei che avvolgeva papà in una coltre protettiva, lo isolava in una campana di vetro.

Via via nel racconto emerge la forte personalità della madre che amava il marito "in modo esclusivo, con un forte senso di possesso anche fisico e con una capacità di rinuncia a una vita propria che però esigeva in compenso un omaggio assoluto e sempre rinnovato." Per lui voleva essere una moglie e una madre perfetta. Con un sottile ma pungente umorismo l'Autrice segue l'espandersi della personalità materna, il suo occupare e gestire tutti gli spazi possibili all'interno della famiglia fino a plasmare per sé e

per gli altri autonomamente una immagine ed una personalità dei figli:

Aveva appiccicato un cartello a ciascuno, con le caratteristiche fisiche e morali, e se la realtà a volte non combaciava perfettamente con la descrizione, peggio per la realtà.

Alberto: "la promessa, l'uomo destinato al più grande successo intellettuale e sociale."

Giorgio: al principio "il bellissimo di casa," poi il figlio "positivo" quello con i "piedi sulla terra," "la persona di cui ci si può fidare," con una sicura etichetta di "solidità."

Mimma: "di animo sereno per definizione, senza alcuna possibilità di essere inquieta o scontenta, aveva anche lei un identikit molto preciso, al quale doveva attenersi: bionda con gli occhi scuri, e se i capelli tendevano a scurirsi come gli occhi, era quasi una disubbidienza e bisognava riparare ossigenandoli." Anche la sua statura era sorvegliata perché non andasse oltre le regole stabilite.

Infine Pucci, l'ultima, la più piccola, forse proprio per questo con spazi di autonomia maggiore che via via emergono nella storia della famiglia: dalla sua scelta matrimoniale alla sua caparbia voglia di costruirsi una indipendenza anche nel lavoro, prende la licenza liceale insieme con il figlio e si laurea in medicina esercitando anche la professione.

Il teatro delle memorie che Mimma Mondadori viene ricostruendo si illumina delle luci ovattate del Ventennio, ma tutto è ricollocato, rivissuto all'interno del microcosmo familiare. Chi volesse cercare notizie inedite sul rapporto della casa Editrice Mondadori con il Fascismo rimarrebbe deluso; l'Autrice liquida la questione in pochi passaggi:

Mio padre, piuttosto che fascista, era un legalitario: se quello era il governo, lui stava col governo. . .

la madre invece da socialista passionaria divenne fascista fanatica; ma è anche lei che alla caduta del fascismo, forse con quella intelligenza intuitiva superiore delle donne in certe circostanze, si rende conto che occorre troncare ogni pericoloso prolungamento del passato, e così spedisce il marito in Svizzera dove poi sarà raggiunto dal resto della famiglia.

Tutto, dicevamo, si concentra e si fissa all'interno del gruppo di famiglia: si stagliano sullo sfondo gli interni di case comprate e lasciate senza molti rimpianti perché ciò che conta è altro, le esigenze dell'attività editoriale, e nel racconto le psicologie dei protagonisti, i loro rapporti, l'incrociarsi dei loro destini sono molto più importanti di ciò che sta intorno. Tutto nel teatro memoriale dell'Autrice si distanzia, si colora, riemerge attraverso multiformi filtri psicologici.

C'è una tecnica di scrittura molto efficace nel libro che diventa, specie nella prima parte, il dato stilistico più pregnante, è una sorta di tecnica della dissolvenza: inserendo dei "credo," "forse," "mi pare," anche i dati storici, cronachistici, realistici sono come distanziati, dissolti nel tempo, circondati di un alone di segni sbiaditi di cui la memoria recupera l'immagine centrale che può essere anche solo un particolare minimo ma è quello che è rimasto, quello che si è accumulato nella memoria della protagonista. Questa tecnica della dissolvenza nella scrittura della Mimma Mondadori è il risultato di una peculiare traduzione di quella parola del ricordo, che, come abbiamo detto, ha avuto una genesi colloquiale attraverso la confessione al magnetofono. Tutto nella distanziamento si carica di struggenti nostalgie e tenerezze, tutto è filtrato attraverso un particolare *lessico familiare* della memoria in cui la nostalgia ed i possibili sentimentalismi ed idealizzazioni sono riequilibrati dall'ironia,<sup>8</sup> un'ironia velata ma pungente, che riesce a compensare anche le molte, tante prevedibili reticenze, i vuoti, i silenzi disseminati lungo la ricostruzione della storia familiare.

Tutto, ha un posto nel teatro della memoria, ma alcuni angoli sono più illuminati degli altri, non è solo la necessità o la volontà di lasciare poco illuminati certi angoli che produce silenzio e assenza, c'è anche lo sforzo ed insieme la capacità di riandare ed affidarsi alla memoria ed alla psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza, tentare di riformulare al lettore la psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza con cui lo spazio-tempo della storia della propria famiglia veniva assorbito:<sup>9</sup> le feste, la cena di Natale, i regali, le presenze-assenze nella casa, i gesti rituali quotidiani

bisogna essere puntuali a tavola. Ho come l'impressione che si andasse a tavola per essere puntuali, non per mangiare.

Le prime uscite e trasgressioni adolescenziali alla "severità sbrigativa" quasi militare imperante in famiglia; e poi il primo flirt, il

primo bacio "concesso al mio innamorato in ascensore, nel percorso dal pianterreno al sesto piano." Tutto dissolto in poche righe come per il primo matrimonio

conobbi un capo partigiano che aveva al collo un fazzoletto azzurro. Mi disse che era "valdese," e anche questa mi parve una novità sensazionale. Poi si mise al piano e suonò a lungo. Nel mese di novembre del '45 Lo sposai e lasciai la casa paterna. Nel settembre del '46 nacque mio figlio Leonardo, e fu come se nascessi finalmente anch'io.

La liberazione del paese sembra coincidere con la liberazione dell'Autrice dai lacci familiari, da quell'educazione che aveva come bloccato la crescita della sua personalità, messa continuamente in angolo da quella dei due genitori: con quel disagio costante alimentato da complessi edipici nei confronti del padre<sup>10</sup> e quella sottrazione di spazio vitale che avvertiva nei confronti della madre. Ma anche questo è introiettato nel teatro memoriale senza frizioni, immagini e sensazioni le vanno ad ovattare come quei baci e carezze della buona notte, le uniche che la particolare educazione familiare consentisse e che l'Autrice descrive in una pagina di raffinatissima scrittura.

Tutto torna a muoversi nelle luci soffuse del teatro memoriale, dove appaiono e scompaiono, chiamati a sfilare come in un lungo flash back le tante piccole e grandi figure che calcano il palcoscenico di casa Mondadori ed animano un unico, irripetibile spettacolo: lo zio Bruno, la nonna con la sua "passione sfrenata" per le opere liriche, che "cantava, cantava" arie rimaste attaccate alle immagini e sensazioni di quegli anni.

Ma il palcoscenico di casa Mondadori non è solo calcato da figure familiari, com'è prevedibile, pur nella costante separatezza che in particolare la madre tenta sempre di mantenere tra l'attività di Arnolfo e la vita all'interno del nucleo familiare. Sfilano, come in una rapida carrellata di rappresentazioni, i tanti protagonisti della cultura italiana del secolo, una rappresentazione in cui si mescolano pochi dati storici con le immagini assorbite direttamente nel microcosmo familiare, insomma si tratta sempre di profili ricostruiti non attraverso dati esterni di una storia letteraria e culturale pubblica, ma sempre dati alimentati dall'interno del palcoscenico familiare, attraverso i rapporti della famiglia con questi personaggi: da Pastonchi a Pirandello, a D'Annunzio, a Marino Moretti, a Salvator Gotta, Beltramelli, Trilussa, Antongini, Palazzeschi, Alba de Cespedes, Virgilio Brocchi, Lucio D'Ambra, Ales-

sandro Varaldo, Guelfo Civinini, Italo Balbo. Il tempo che la famiglia trascorre in Svizzera tra la caduta del fascismo e la liberazione è quello più ricco di notizie, di particolari, imposti forse alla memoria dell'Autrice da uno spazio-tempo di frantumazione dell'unità familiare che impone anche una frantumazione dei percorsi esistenziali: è il momento in cui, costretti anche dagli avvenimenti, i quattro figli cominciano a giocare i loro destini in maniera autonoma.

È una prima rifondazione familiare, che avrà un peso non secondario nelle vicende successive non solo della famiglia, ma anche della stessa azienda con i rapporti che nel frattempo Arnoldo ed i figli hanno incominciato a tessere con grandi personaggi della cultura internazionale.

La seconda grande rifondazione avverrà negli anni della ricostruzione, prolungati negli anni del miracolo economico, quando l'azienda entra in un processo di espansione eccezionale, protagonista e lider di una nuova industria editoriale anticipa, segue ed alimenta i nuovi grandi processi di modernizzazione del nostro paese. Ed è qui che il racconto di Mimma Mondadori entra in uno spazio-tempo molto particolare, quello dove si addensano le ombre più dolorose, quelle più cariche di amarezze struggenti, di ferite ricomposte ma non rimarginate, di pietas familiare.

La figura di Alberto emerge dal racconto con un protagonismo incontestabile, tanto da essere stato visto da qualche lettore come il vero protagonista del libro. E la scrittura di Mimma riesce con grande capacità evocativa a far vibrare e trasmettere al lettore tutte le corde intime che la legano alla figura del fratello, in un rapporto di "amica e consolatrice." Alberto da sempre si porta dietro il destino di dover essere l'intellettuale della famiglia e la sua vicenda esistenziale sembra come essere la recita di un copione già stabilito, e che egli vive fino in fondo: la sua formazione, le sue amicizie intellettuali con i filosofi milanesi, le lezioni di Banfi e poi i rapporti con Enzo Paci, Anceschi, Cantoni. Una vita sregolata quasi coerente traduzione esistenziale non solo sua ma di un'intera generazione, come Mimma sottolinea:

Il quadro entro cui si svolge la storia di Alberto è quello di tutta una generazione. Avventura estetica, passione politica, cultura nuova. E molto alcool sempre e dovunque: quella fu l'età dell'alcool.

La figura ed il modello dannunziano prima, e poi soprattutto il modello intellettuale ed esistenziale di Hemingway, con cui Al-

berto ha un lungo e determinante rapporto, costituiscono i referenti, anche se non i soli, entro cui si muove la vicenda di Alberto. Un destino intellettuale ed esistenziale vissuto fino in fondo come in un prestabilito romanzo di una necessaria *tranche de vie*, che si allarga contestualmente ad una diversa progettualità editoriale e culturale e che converge quasi naturalmente verso l'inevitabile punto di scontro con il padre Arnoldo e la rottura traumatica. Alberto, come è noto, fonderà una sua nuova casa editrice, Il Saggiatore (1967), una esperienza esaltante dal punto di vista culturale, e che nel suo pur breve arco di vita segnerà un momento importante, una operazione di grande prestigio europeo, una delle più vive di tutta la cultura italiana del Novecento. Dopo due anni l'impresa del Saggiatore viene travolta dalla crisi, altro necessario approdo di un percorso segnato, di una parte stabilita, un rovesciamento di ruolo e di destino rispetto a quello del padre Arnoldo. Dal libro emerge quasi la consapevolezza di entrambi di rappresentare ruoli opposti e inconciliabili, una consapevolezza solcata da un coacervo di amore e rifiuto per il desiderio-impossibilità di essere complementari:

Papà vedeva in Alberto l'uomo di cultura che lui non era. Da parte sua Alberto stimava suo padre perché era l'uomo riuscito, quello che ce l'aveva fatta, un vincitore. Si misurava con lui, voleva uguagliarlo, anzi andare più avanti.

Sul sottosuolo degli affetti dell'infanzia e dell'adolescenza traumaticamente vissuti nei confronti del padre ma anche della madre, si erano accumulate le frizioni e le differenze, i distacchi, le distanze sempre più incolmabili, alimentate dalle scelte intellettuali, politiche, esistenziali di Alberto che ormai fuoriuscivano del tutto dal quadro di vita della famiglia d'origine. Ed il destino di Alberto si consuma fino in fondo quasi ad obbedire a quel copione alla Thomas Mann di "salute" e "malattia":

Mio padre e mia madre rappresentavano la "salute" e lui invece la "malattia," loro erano tutta famiglia e lavoro, lui sensibilità, genialità e debolezza.

Intorno a questi lacerti di vita di Alberto, l'Autrice costruisce pagine da "romanzo esistenzialista," "personalità da romanzo esistenzialista" definisce la vita che il fratello si era costruita in quei primi anni Cinquanta tra le sregolatezze di appartamenti pa-

rigini, cliniche per disintossicarsi dall'alcool ed amicizie con intellettuali famosi. Ma poi l'Autrice, rispettosa dei confini della sua geografia memoriale, risospinge subito la figura del fratello entro i confini e la fa muovere ancora in questa lotta quasi titanica con il padre; di nuovo si ricostruisce la forbice, di nuovo l'ombra di percorsi inconciliabili. Mimma direi che è come una vestale che vorrebbe apprestare tutto il necessario per una cerimonia rituale in un tempio unico per due religioni diverse, è consapevole dell'impossibilità di questo rito unificante ed in fondo lei stessa si sente una vestale scissa tra due religioni diverse:

Arnoldo era un editore industriale, Alberto era un editore intellettuale. L'uno era prima di tutto un imprenditore, l'altro prima di tutto un uomo di cultura e un poeta, e anche il suo modo di vivere e le sue posizioni politiche lo dimostravano.

Come in un romanzo di saga familiare, anche nella storia non romanzata della lotta di lunga durata tra Alberto e Arnoldo solo sul letto di morte del padre tutto sembra ricomporsi: negli abbracci del ritrovarsi con sorelle e parenti nell'anticamera del moriente, le lunghe ore ed i giorni che Alberto rimane lì seduto, come ad espiare ed attendere il perdono del Vecchio che nella stanza affianco ha intrapreso l'ultimo estremo viaggio. Cinque anni solo separeranno la sua morte da quella del padre (1971-1976).

Mimma, come una fedele vestale della famiglia, accompagna lo svolgersi dei destini degli altri familiari: la madre, il fratello Giorgio, l'uomo della continuità dell'impresa Mondadori insieme al cognato Mario Formenton, marito della sorella Pucci. L'ultimo capitolo è per la Regina di Casa Mondadori, la madre, accompagnata nei suoi ultimi anni, della malattia, fino alla morte:

La mamma morì a modo suo, com'era vissuta. Imperiosa, capricciosa, dignitosa fino all'ultimo. . .

fedele alla sua immagine di regina fino all'ultimo, di appartata ma forte ingombrante modellatrice del suo e degli altrui destini; anche la morte ne sembra condizionata:

Il suo rapporto con la morte lo definì lei stessa: "Io non ho paura della morte, ho paura di morire." E fu fortunata, perché ebbe la morte senza il morire. Si spense d'improvviso una notte, dopo aver ordinato per l'indomani un piatto di trippa.



E lei, la Mimma?

Anche lei, l'Autrice, sembra svolgere fedelmente il suo ruolo di vestale della famiglia; certo anche in lei non può non esserci una fedeltà precaria che conosce le sue ribellioni ed i suoi rifiuti: il primo matrimonio, quasi un atto di liberazione, la sua ricerca di una autonoma collocazione sociale ed economica mettendo su una importante galleria d'arte a Milano, poi l'ingresso nell'attività dell'Azienda Mondadori, la direzione della Fondazione Mondadori.

Ma al di là di queste ed altre scelte di vita, c'è un filo rosso che attraversa tutta la presenza dell'Autrice nella storia della famiglia, ed è questo ruolo di vestale discreta, ruolo accettato fino in fondo:

Io fin dalla più tenera età sono vissuta nell'ombra della famiglia e della casa editrice, forse perché ero la figlia femmina più grande, quella che si suppone debba essere la vice della madre. Facevo parte del corredo di famiglia. Sono stata stampata secondo un cliché: casa, libri, Mondadori, moglie, madre.<sup>11</sup>

E come una vestale conserva le memorie di quel grande palcoscenico di casa Mondadori, scandendo i tempi di una intermittente rappresentazione, come per i tanti protagonisti della letteratura italiana di questi ultimi quarant'anni: Bacchelli, figura di "decano" quasi da sempre, uomo di "esprit, fascino e autorevolezza,"

Grande come un vecchio sovrano, un giorno a casa mia si incastrò in una poltrona, e ci dovemmo mettere in tre per tirarlo su: due tenevano ferma la poltrona, il terzo lo tirava puntando i piedi, e lui si lasciava fare con aria imperturbabile.

Silone

un uomo che portava scritti sulla faccia la lealtà, il coraggio, una fermezza invincibile e insieme una modestia senza finzione. Aveva un garbo infinito, ma era chiuso come una conchiglia.

D'Arrigo, che cammina con le "sue inseparabili scarpette d'aereo" sopra "bozze e manoscritti chilometrici," "una delle poche persone in cui ho sentito il genio." Piero Chiara, con la sua "solita intelligenza penetrante e ironica." Diego Valeri, "uomo adorabile, stupendo, vecchio elegante, affettuoso, dai modi insieme eleganti e familiari." Montale a "tratti divertentissimo" ma che "intimidiva per la sua grandezza." E poi Buzzati, "di una timidezza assoluta"; molto suggestiva l'immagine che l'Autrice ci dà

di Buzzati accanto al letto di morte del vecchio Mondadori, quando forse sapeva già di dover morire per il male che lo incalzava: "era il viso dell'uomo che si specchia e cerca di capire." Quasi, aggiungerei, a scrutare sul volto del vecchio Arnoldo i segni di una appartenenza allo stesso "reggimento," quel "reggimento" — eccezionale ed originale metafora di una morte annunciata — che ormai si è messo in movimento e sente che è il suo stesso reggimento. Scriverà Buzzati in un racconto scritto poco prima della morte:

... tutti in certo modo appartengono a un reggimento e i reggimenti sono innumerevoli, nessuno sa quanti sono, e nessuno sa neanche quale sia il suo reggimento, eppure i reggimenti sono accantonati qui intorno, anche nel cuore della città, benché nessuno se ne accorga e ci pensi. Però quando un reggimento parte, chi gli appartiene, pure lui deve partire.<sup>12</sup>

Sul palcoscenico allestito da Mimma Mondadori sfilano altri personaggi non senza una scelta alquanto selettiva, un po' per necessità un po' per altre ragioni, poiché in fondo non sono tanti quelli fatti sfilare rispetto ai molti piccoli e grandi che hanno calcato le scene di quel palcoscenico e che comunque sono entrati in quell'ininterrotto spettacolo rappresentato dentro e fuori la Casa Editrice. Compagno Guido Piovene, Gianna Manzini, il "nume tutelare" Carlo Bo, Enzo Biagi, Indro Montanelli di cui l'Autrice si innamorò a quattordici anni e poi amico continuamente perso e ritrovato. Ed ancora Vittorio G. Rossi, Tobino, Soldati, Vittorio Sereni, Bassani con i suoi tic, i suoi capricci, i suoi snobismi. E la vestale Mimma sembra tutto accettare comprendere e ricomporre nel suo teatro memoriale distendendovi sopra, quando è necessario, un velo d'ironia, come nella descrizione della cena in occasione del Premio Campiello vinto da Tobino, quando non era semplice tentare di evitare la prevedibile suscettibilità dei vari Piovene, Soldati, Bassani, Neri Pozza, Spadolini, per l'assegnazione dei posti a tavola. Sull'episodio l'Autrice stende alla fine come un velo sottile carico di lievissima ironia mista alla struggente nostalgia e rimpianto per un altro spazio-tempo del suo villaggio memoriale:

Ricordo questo filmetto accelerato e un po' comico e sorrido con malinconia pensando che se ci fosse stato papà la scena si sarebbe svolta invece in un tempo *largo maestoso*, anzi: *largo maestoso con bonomia*.

Ma il grande sacerdote ormai non c'è più: a lei, alla affettuosa discreta vestale non resta che immaginarlo, come in un lungo sogno ininterrotto, quasi prolungamento necessario della vita, alle prese con una tipografia in paradiso, come le aveva sussurrato sul letto di morte prima di intraprendere l'ultimo estremo viaggio:

"Sono sicuro, sai," mi diceva "di là c'è sicuramente una tipografia. Se le cose sono giuste io trovo la mia tipografia."

Università di Salerno

## NOTE

- 1 M. Mondadori, *Una tipografia in paradiso* (Milano: Mondadori, 1985).
- 2 Cfr. G. Pacchiano, "La classe editrice va in paradiso," in *L'Europeo* (26 ottobre 1985).
- 3 "Un notevole volume memorialistico" l'ha definito Gianfranco Contini (Intervista rilasciata a F. Contorbia, in *La Stampa-Tuttolibri* [28 settembre 1983]).
- 4 AA. VV., *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del Convegno: Milano, 19-21 febbraio 1981 (Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983).
- 5 M. Mascardi, "Casa Mondadori: cronaca di un amore," in *Grazia* (29 settembre 1985).
- 6 Cfr. H. Gombrich, *Custodi della memoria* (Milano: Feltrinelli, 1985).
- 7 "Gli 'inizi' del racconto sono fiabeschi, tipo 'c'era una volta.' Non solo Arnoldo e Andreina giovani sembrano i fantasmi di una favola, ma tutto il mondo che sta loro intorno è una favola. E non si tratta di magia da parte della narratrice, ma della storia . . . il nostro Paese era tutto una favola, remoto, artigianale, arcaico, carico di fermenti e di intelligenza . . .": C. Marabini, "La cultura italiana alla corte di papà," in *il Resto del Carlino* (18 ottobre 1985).
- 8 La funzione equilibratrice dell'ironia è stata sottolineata tra gli altri anche da: O. Del Buono, "Mondadori una saga in tipografia," in *La Stampa-Tuttolibri* (14 settembre 1985); C. Castellaneta, in *Oggi* (2 ottobre 1985).
- 9 La storia della famiglia è narrata "con uno straordinario senso della quotidianità del bozzolo familiare": L. Vergani, "Gruppo di famiglia in una tipografia," in *Corriere della Sera* (16 settembre 1985).
- 10 "Con papà . . . avevo il mio bel Edipone, il mio complesso di Edipo. . . . L'ho amato, sono stata fiera di lui. Sempre. Non solo da ragazzina": Intervista rilasciata a W. Valli, in *Il Lavoro* (10 ottobre 1985).
- 11 ". . . a questa sorta di memoria del proprio clan attinge sempre con discrezione e misura . . . a lei compete soltanto quella posizione apparentemente decentrata, ridotta alle cose che ha visto, ai sentimenti che l'hanno nutrita e protetta": R. Minore, "I ruggiti del patriarca," in *Il Messaggero* (20 ottobre 1985).
- 12 D. Buzzati, *Il reggimento parte all'alba* (Milano: Frassinelli, 1985), p. 2.

---

# The Debate on the Meaning of Literature in Italy Today

Lucia Re

The need to assess the fate of the avantgarde, the wish to make some sense of the most recent developments on the literary scene, and the effort to rethink the function of literary research and writing, have recently generated a series of interesting critical exchanges in Italy. Under the auspices of the journals *Alfabeta* (Milan), and *Acquario* (Palermo), a symposium on "the meaning of literature" was held in Palermo in November 1984. The symposium (which included readings of unpublished literary texts) brought together some of the most important writers and critics active in Italy today to discuss the issues raised on the pages of *Alfabeta* and various other journals and newspapers in the context of what appears to be a renewed collective urge for clarification opposed to the atmosphere of intellectual dispersion and confusion of the 1970s and 1980s.

Ex-members of the neo-Avanguardia, the Novissimi and the Gruppo 63, such as Sanguineti, Anceschi, Leonetti, Pagliarani, Porta, and Angelo Guglielmi took part in the debate, along with representatives of several different generations, creative orientations, and critical tendencies, such as Stefano Agosti, Gian Carlo Ferretti, Giovanni Raboni, Enzo Cucchi, and Biancamaria Frabotta. What prompted all these people to intervene directly or indirectly in the debate, and to participate in the Palermo symposium? Many participants expressed a feeling of "affectionate nostalgia" caused by the near-coincidence of this gathering with the twentieth anniversary of the Gruppo 63. Some of the most ardent opponents of the group, such as De Marco and Fortini, hoped on the other hand this would be the occasion for the group's "final and definitive entombment." The Gattopardo-like, "voluptuous immobility" of Palermo, and the setting of the symposium in the very same Hotel delle Palme where the first historic

meeting of the Gruppo 63 had taken place, contributed to create a sense of *déjà vu*. But this symposium was intended neither as a celebration nor as a funerary ritual. Two main motivations emerged. First of all, the need, expressly stated by Barilli and Porta, to find once again a place and an opportunity for dialogue in order to overcome the widespread sense of isolation and fragmentation felt by writers and critics in recent years. The lively response to the symposium's theme list published in *Alfabeta* (no 62/63, July/Aug. 1984) is also indicative of a new propensity towards the rationalization of literary discourse, and of the need to situate literature once again in a specific historical and ideological network in order to define its function as a cultural force. Almost all contributors to the debate before, during, and after the symposium, expressed a renewed concern for the "status of literary work" in the context of the problems of the publishing industry and of "media hegemony," as well as in conjunction with the new technologies and the "pseudo-" or "para-" literature of today's consumer society. While no conclusions or programs were agreed upon, the texts read at the symposium and the debate which followed constitute an eloquent document of the directions aesthetic research is taking in Italy today. Twenty years later, the problems posed by the complex theoretical debates of the 60s and by the experiments of the Avanguardia seem still quite relevant, and — although perspectives and practices have in many ways radically changed — the self-reflectiveness and the political awareness which prompted the first meeting of the Gruppo 63 appear to have become once again prominent features in the Italian cultural scene.

The absences, the silences, and the reticence of some were statements in themselves, and proved to be vital contributions to the debate. The involuntary absence of Nanni Balestrini, detained in France, dramatically reminded those present of the indivisibility of literary and political discourse. Giuliani, also absent, confirmed his belief in the validity of certain strategies of desecration advocated by the neo-Avanguardia. From the pages of *Rinascita*, he upheld "the choice of parody, of an ironic and awkward attitude, with which the author can and must look at himself" ("Fare poesia dopo i *Novissimi*" [Writing Poetry after the "Novissimi"], interview edited by F. Bettini, June 24, 1984). He then claimed that "the Gruppo 63 never existed" ("Non è mai esistito," *La Repubblica* October 9, 1984). Calvino, whose *Palomar* was among the most quoted texts at the meeting, along with texts by Jabès

and Perec, did not contribute directly, but suggested implicitly that the proposal to clarify "the directions of work in the currents, in the journals, in the operative modes" was equivalent to tracing the map of an invisible city. According to Calvino in fact, the "Gruppo 63" remains "the last attempt to chart a general map of literature" ("Gli ultimi fuochi" [The Last Fires], in *La Repubblica*, October 9, 1984). Another absent but often-mentioned protagonist of the Italian literary scene was Umberto Eco, busy lecturing "in American universities."

The oral presentations, the readings of unpublished literary texts, and the public debate (attended by a very young and attentive audience, mostly made up of students), confirmed the emergence of two contrasting lines of interest that had already surfaced in the written contributions published before the meeting. The first line, mostly of Marxist orientation, is concerned with ethical and political problems which were already present in at least one wing of the neo-Avanguardia (Leonetti, Pagliarini, Sanguineti). This line comprises two secondary tendencies, one stressing the role of History, and the other the role of Life in the shaping of literary discourse. Both take a polemical stand against the notions of self-referentiality and intertextuality in literature. The second line, less polemical and with fewer supporters than the first, is linked to post-Nietzschean and post-Heideggerian thought, to the critique of the subject, and to the problematics of deconstruction and "weak ontology." For this second line, the problem of the "meaning of literature" is either a "false problem," or one that requires a paradoxical response (the meaning of literature is non-sense), or the problematical posing of the problem itself (what does "meaning" mean?).

Three principal themes were touched on in practically all the contributions, a fact that confirms the extraordinary communality of interests despite the difference in approach between the two lines. The "loss of certainties" as an epistemological problem that concerns not only literary discourse, but the existential and political realms as well, was repeatedly alluded to, often in conjunction with a second theme of common interest: the effect of new technologies and mass media on the production and reception of literature. Finally, all contributors referred to the notion of the "post-modern" and to its function as the creative and critical discourse of our time.

Leonetti (co-editor of the journal *Alfabeta* along with Nanni Balestrini, Omar Calabrese, Maria Corti, Gino di Maggio, Umberto Eco, Antonio Porta, Pier Aldo Rovatti, Gianni Sassi, Mario Spinnella and Paolo Volponi) opened the debate from the pages of *Alfabeta*, declaring himself "critically concerned about the loss of certainty prevalent in literary and artistic works, not merely because today we are skeptical of the notion of episteme in scientific endeavors, but because we doubt it as a result of the collapse of social and political activism of the last twenty years." ("Stile e statuto (ieri, oggi)" [Style and Statute (Yesterday, Today)], *Alfabeta* 57, February 1983). Leonetti links this loss of certainty to the editorial situation and to the new technologies which overdetermine individual choices to the point of immediately rendering "dated every oppositional operation of the simplest type." In order to renew the struggle for invention it is therefore necessary to work in the "interstices" ("it is also necessary to make one's way onto the news-stands, it is a matter of learning how to do it well") and to react against the hazard of the post-modern by means of a new semantization of literary discourse. This new semantization must be "plurivocal": Leonetti defines it as a "cross-eyed" or "two-faced expressionism" which looks both forward and backward, avoiding the risks of becoming a mannerism or a neoclassicism masquerading as post-modern or trans-Avanguardia.

This call for a new ethical-political-formal "engagement" of literary discourse was repeated by Anceschi in a text (read by Antonio Porta), entitled "Knowledge, Power, and Poetry." Sanguineti's remarks also supported this view (there are more poisons than pleasures in literature: the sabotage of literature is important today, the meaning of literature is in anti-literature, in the "battle against power"), as did the strongly polemical remarks made by Angelo Guglielmi, the ex-exponent of the neo-Avanguardia who seems to have changed his own position with respect to the 60s more than anyone else.

Guglielmi launched a real attack against the "formalization of literature and criticism" in Italy. He defined it as a "mystification of reality," and argued polemically against skepticism and "the uncertainty" promoted by the post-modern movement (above all in the field of the visual arts, the Biennale of 1984, the trans-Avanguardia, etc.), understood as the sacking of the museum of the past, the construction of texts made up entirely of fragments and quotes without any real content or commitment. For

Guglielmi, who cited Porta and Pontiggia as "positive examples," writing must be a poetic practice of "resistance," a struggle in the "inferno of language." In written remarks published earlier ("Una democrazia delle forme" [A Democracy of Forms], *Alfabeta* no. 59, April 1984, p. 6-7), Guglielmi outlines a surprisingly different notion of the post-modern, which is especially valuable because it demonstrates (as Umberto Eco has noted) how vacuous this term really is, and how it constitutes, all things considered, a polyvalent metaphor. According to Guglielmi, the post-modern, of which *The Name of the Rose* is supposed to be a typical example, represents the most positive meeting point for avant-garde literature and paraliterature, both of which were born, although with opposite objectives, "as a result of the new needs introduced by the society of the masses." This reflection on avant-garde literature and paraliterature as forms of democratic rebellion "against Art with a capital 'a'" leads Guglielmi to review his judgment of writers like Pasolini, the Morante of *History: A Novel*, and even Fruttero and Lucentini. In fact, these very writers found that "the true element of novelty that characterizes avant-garde literary research . . . is a political practice rather than a literary strategy . . .," that is, a "new form of . . . more democratic communication." A post-modern text such as *The Name of the Rose*, with its recovery of plot and of the "activity of story-telling to which not only the development of man but the survival of life itself is bound," combines "a maximum of formalization with a maximum of communicative capacity."

Marco Forti cites Eco's novel as well ("Esempi sintomatici" [Symptomatic Examples], *Alfabeta* no. 61, June 1984, p. 6-7), as an example of how "the game of attractions and repulsions between the meaning and language of literature and those of life tends now to reconstitute itself beyond the simplistic and extreme idiosyncracies of the 70s." For Forti, Eco has finally found, with his novel, "the figural solution to the infinite transparencies and stratifications of signs." The notions of recovery, return, reconstruction, restoration, recomposition, as opposed to the "loss of certainty" that Leonetti denounces, clearly emerge as central themes in both Guglielmi's and Forti's discourse. According to Forti, after the brief post-war illusion, the new democratic Power allowed literary discourse a kind of "conditional release" in newspapers, in the mass media, in schools and universities. The mistake of the neo-Avanguardia and of the experimentalisms of the 60s and 70s consisted in believing that they could outflank the in-



vative tendencies of mercantilism and "exorcize the growing pressures of industrialized society and of its advanced technologies, stylistically imitating their modes and images to the point of warping them." We now witness a process of "reconstruction" and "reconstitution" in literary language with respect to the previous "absolute or tendentially absolute divorce from the real." Examples of this restorative tendency are found in all generations: from the late Montale, to Caproni, Bertolucci ("polyphonic recomposition of the poem or verse novel"), Luzi, Sanguineti (the provocative distortion is succeeded by an "ironic, diaristic communicativity"), Maria Luisa Spaziani, Raboni, Porta ("communicability of a full sentiment"), Amelia Rosselli, and "beyond the nihilistic earthquake of the 70s," Bellezza, Cucchi, Conte, Viviani, De Angelis, Biancamaria Frabotta.

In effect, the texts of many of the younger poets cited by Forti and present at the meeting (Cucchi, Viviani, De Angelis, Frabotta), exhibit the signs of a new existentialism enacting a recovery of the self as the "true" subject of poetic discourse. This new existentialism dangerously resembles "bio-graphism," and Cucchi rightly warns against identifying "the poetic self with the biographical self" (cf. Giorgio Biancioni, "Un seminario" [A Seminar], *Alfabeto* no. 65, October 1984, p. 17). What is perplexing, both in Forti's text and in the poetic testimonies of the youngest (as well as of some texts by older poets), is the notion that a "reconstitution of the 'self' of the writer," and a "rebirth" of the relationship between signifier and signified (Forti, p. 7), is indeed possible. An ontology of the subject and of the word as origin and telos is implicit in this notion, which seems no less illusory than the experimental strategies, the mimesis of chaos and of schizophrenia in the discourse of the Neo-avanguardia poets. "One forgot," writes Forti, "and even today sometimes one forgets, that at the beginning (and at the end) of every form of spectacle and communication there is the word: the word thought, pronounced, and finally written by an author. . . . Its essence remains unchanged, even in the age of the computer and of telematics."

Gilberto Finzi's notion of the subject and of literary discourse, mediated by Borges, is complex: literature is a place for the creation of doubles, and for the representation of a self that is divided and refracted in the Other. But Finzi essentially shows himself to be in agreement with Forti: "in this word that takes on a new, truer life through writing . . . the 'meaning of literature' and

'meaning of life' can coincide once again" ("La forza di suggestione" [The Power of Suggestion], *Alfabeta* no. 64, September 1984, p. 15). For Natale Tedesco as well, "the true depository . . . of the new civilization of the image is, in the last instance, still the word," and there is today a need for "new foundations": "the need for the language of the writer to make the multifariousness of today's reality comprehensible to us, thus freeing us from alienation" ("L'occhio lungo quanto memoria" [Vision as long as memory], *Alfabeta* nos. 62-63, July-August 1984).

No nostalgia of an ontological or restorative type, and no lamentation for the loss of the unity of knowledge and experience or the weakening of certainties emerged from the presentations of more "mature" writers and critics, like Malerba and Tabucchi. Both writers compared the situation of literary discourse to that of the new physics, so that if literature is a "symbolic representation of life," it is so inasmuch as it is an exploration of the infinite possibilities of being. Therefore it is not immune from a sense of the relative or of loss of direction (John Donne's verses, written in a period of similar weakening of certainties, come to mind: "[A] new Philosophy calls all in doubt, / . . . The Sunne is lost, and th'earth, and no mans wit / Can well direct him, where to looke for it . . . What Artist now dares boast that he can bring / Heaven hither, or constellate any thing?"). The *ethical* question that characterizes the first line was present in the critical remarks of other "mature" writers and poets, along with an impulse to rediscover a "transparent" writing, one that is less self-referential, opaque, and ambiguous, and more communicative. However, no attempt to restore ontological certainties emerged. In his last volume of poetry Porta says that he wants to "squeeze the word that has become transparent," and in his written contribution entitled "Sentimento e forma, appunti" ([Sentiment and Form, Notes], *Alfabeta* no. 57, February 1984, p. 5), he declares that he no longer believes in the validity of the "precious Heideggerian formula of language as a 'house of being,' nor in the old shortcut, by now impracticable, according to which being is language." But if the Heideggerian formula (metaphor is reality) turns out to be unusable, Porta recognizes that in order to define "that being that shatters us and silences us," one must recover the meaning of the "word *sentiment*, that is, use another metaphor, which denounces the non-availability of being. The meaning of literature today resides in the act of giving form to sentiment. Therefore one must begin anew with the sentiment and not with the form." "Meaning,"

then, is the direction to be given to this metaphoric route, a movement of discourse away from the metaphysical or baroque conceit and from the slidings of the signifier. It is a phenomenological-existential route which involves a more punctilious and attentive recognition of "sentiment." Inasmuch as it is a language of the immediate, "sentiment" makes us suspect or hope that being will actually disclose itself to us. What is involved, as Porta notes referring to Calvino's *Palomar*, is a "self-questioning that goes beyond all certainties."

Pontiggia, an author frequently quoted (perhaps because he is "creatively misread") as an example of the restoration of the subject and of the communicative value of literary discourse, also insists on literature as an interrogation and a metaphoric-"imaginal" journey: "A narrator who ventures into a story does not tend so much to bring himself to light (an activity that turns out to be strangely gratifying for too many people), but searches instead in an unknown land . . . [through the] imaginal force of the word" (*Alfabeta* no. 66, November 1984). The force of these poetic-critical comments, compared to those which are merely critical, undoubtedly lies in the "imaginal" suggestion of their metaphoric discourse, which allows the reader, as the title of Pontiggia's text states, to "interrogate himself," primarily and specifically, about the meaning of words.

The text of the poet and critic Giovanni Raboni makes use of an effective metaphor in its title, "Miopi e presbiti" (The near-sighted and the far-sighted), which recalls the title of a well-known book by the American deconstructionist critic Paul de Man, *Blindness and Insight*. For de Man, every vision or interpretation is partially blinded. Often it is precisely the blindness of an interpretation that involuntarily furnishes a new revelation and a new vision for another critic. Although he is somewhat distant from the deconstructionist perspective, Raboni notes that "every type of rigorous formal approach to the literary text brings with it and requires a certain near-sightedness (the near-sighted see well up close), while every definition or understanding of literature presupposes a certain far-sightedness (the far-sighted see well at a distance, they see the territory, the landscape)" (*Alfabeta* no. 58, March 1984, p. 7). According to Raboni, the decade which has just ended "appears as a substantially empty decade, traversed by trends and counter-trends so minutely divided that they represent . . . a sort of immobile equilibrium." The 70s, with the rigorous

analyses of texts, the defenses of the "autonomy and the ineffability of the literary text" and the bewildering textual inventions of post-experimentalism, appear "indescribable," precisely because we no longer succeed in focussing on the overall panorama. To counteract this widespread nearsightedness among writers and critics and the threat of a complete loss of meaning, a new far-sightedness developed in the 80s. This is positive inasmuch as it allows a "new attribution of meaning to literature. A new meaning is born out of the encounter between the new expectation for communicative clarity and the current experimentation with the residual or rediscovered or reinvented communicative possibilities of literary language."

Undeniably, it is precisely this impulse toward the "attribution of meaning," and toward a general topographic survey of the field of literary discourse, that prompted both the organization of the Palermo meeting and the participation of so many writers and critics. Raboni himself sees this movement, which I would define one of "ethical illuminism," as highly positive, and he also names prose writers, like Calvino and Pontiggia, and poets like Sereni, Caproni, Giudici and Porta, as examples of the "new attribution of meaning" in contemporary literary discourse.

Besides the "existentialist" or "ethical" ramification described above, the line arguing for a renewed engagement of literature also has a more properly political ramification with a Marxist orientation. The most representative voices of this orientation, which represents in itself a rebirth of political criticism after the post-1968 ideological crisis, are those of Gian Carlo Ferretti, a perceptive critic of the neo-Avanguardia (cf. for example *Il mercato delle lettere* [The Market of Letters], Torino: Einaudi, 1979), and Romano Luperini, co-editor, together with Carlo Alberto Madrignani, of the new journal titled (after Dante) "L'ombra d'Argo" (The Shadow of Argo), "for a materialistic study of literature," that is, a contextualization of the literary work in the history of culture, of economics, etc. Also, the new series of Bàrberi-Squarotti and Gianluigi Beccaria's journal *Sigma* testifies to the revival of an interest in Marxist or generally historicist criticism, after the hegemony of structuralism, semiotics and post-structuralism/deconstruction. Deconstruction, however, never really "caught on" in Italy, except for the influence it exercised on philosophical thought, the so-called "pensiero debole" (weak ontology) of which the anthological volume edited by Gianni Vattimo and Pier Aldo Rovatti pro-

vides an overview. *Il pensiero debole* (Milano: Feltrinelli, 1983) contains essays by Amoroso, Carchia, Comalli, Costa, Crespi, Dal Lago, Eco, Ferraris, Marconi, Rovatti and Vattimo.

In the first issue of *Sigma*, Bàrberi-Squarotti claims that literature and creativity are threatened with extinction by political power. Among the many replies to Bàrberi-Squarotti's "provocation," Gianni Vattimo's response stands out, both because it expresses a "minority" opinion, and because, with a move typical of deconstruction, it "shifts" the problem. Vattimo's claim is that literature has a "mortal" destiny. But it was the second issue of *Sigma*, in which Gianluigi Beccaria expressed the will for a return to the "high style" as "the reverse of show-offish audacity, grammatical arbitrariness, and experimentalisms . . . and a reinsertion into a continuity, opposed to the belief in destruction and fracture" (XVI, 1983, 2-3:16), that raised the most resounding echo both at the Palermo meeting and outside of it. Many were in agreement, but many, fortunately, were in disagreement. Most significant were the refutations and disagreements on the part of poets: Luzi, Sanguineti and Zanzotto said no; the last two expressed their opinions in verse.

In responding implicitly to Arbasino's condemnation of the recovery of "the culture of the masses" because such a recovery has produced nothing but "trash," Ferretti picks up a theme already touched upon by Guglielmi. He notes that it is by now practically impossible to distinguish between "literature for consumption and of research, paraliterature and literature" ("*Ricerca e consumo*" [Research and consumption], *Alfabeta* no. 57, February 1984). The post-modern phenomenon in literature provides us with an example of "the bridging of the gap between the novel for consumption and the novel of research, through the unscrupulous and ironic use of the quote." How, then, does one place a value on literature? Ferretti's answer does not seem very original: "the true criterion for discrimination will be precisely the duration of consumption, the more or less brief or long consumability of the work (from immediate to inexhaustible)." The idea, borrowed from Habermas, of "communicative action" in the linguistic realm seems more interesting. The complexity and contradictoriness of the relationship between individual and collective discourse and forces of production allow for a transgression to occur in the form of a reconciliation (Beccaria's high style?). Literary innovation itself is no longer describable "with the known terms of *repetitio*

and *inventio*, of consumption and research," but can emerge in "contradictory coincidences."

Romano Luperini finds fewer reasons for optimism in his analysis of the current situation of literature in Italy: "We are in a moment of opaque inertia: at a dead point, or a zero degree. There was 1963, then 1968, then the reactions to both, then the poets in love and the public poetry readings. . . . Today there is nothing. . . . The multi-media empire rules . . . literature . . . barely survives." ("Statuto del 'letterario scritto'" [The Statute of the 'Written Literary'], *Alfabeta* no. 60, May 1984, p. 15). Nor does the picture change, says Luperini, if one looks at the critical panorama: "First there was structuralism, then came psycho-criticism, semio-criticism, and the neo-hermeneutic mode. Today everything is silent. Every critic, curled up in his niche, nibbles on his micro-speculations." Notwithstanding this apocalyptic panorama, Luperini perceives a positive element in the function of the critic-professor or teacher: through it "the literary formation of a people is carried on — at least for as long as there is an educational system." Bound to this critical-educative function is the need to historicize literature, to delineate general panoramas and to rediscover "the argumentative character" of criticism, its "social and civil" commitment. Literature, for its part, will have to emerge from the zero degree in which it finds itself, rediscovering History and "the roots of tradition and of the avant-garde: because it is necessary to restore museums in order to reopen a breach in their walls."

The absence of a restorative or reconstructive impulse (of history, of form, of the subject, and of the relationship between art and life, signifier and signified, etc.) characterized the contributions of the "second line." This was represented, above all, though not exclusively, by "young" critics, like Roberto Carifi and Maurizio Ferraris, by students of "foreign" literatures, like Stefano Agosti and Ferruccio Masini, and by specialists in other sectors, like Aldo Gargani, Filiberto Menna and Paolo Bertetto. The text by Paolo Bertetto (still unpublished), a cinema critic who does not fear the negative (*Il più brutto del mondo* [The Ugliest in the World]), referred explicitly to post-Nietzschean thought and deconstruction: "If the question about the meaning of literature produces verbiage and revolves around a negative heart and something unpronounceable, this is not only because the general symbolic systems have come apart and, as Nietzsche wrote, 'the

real world has become a fable' and 'random fragments' constitute the horizon of the visible, but also because it is *within literature* that meaning itself is lacking." Citing Mallarmé and Pessoa ("Mi rendo la mia ultima magia / la statua di me in corpo vivo! / Muoia chi sono. Ma chi mi feci e fui, / anonima presenza che si bacia, / carne di astratto amore in me recluso, / sia la morte di me in cui riviva, / e quale fui, essendo nulla, io sia!"), Bertetto argued for the possibility of a "spectral" meaning of literature that "smashes the very confines of recognized symbolic systems and reaches beyond them, posing the possibility, through the flow of writing, of a thought that does not want to think, and that is semantically unrepresentable." Bertetto also challenged the manipulation of the term "post-modern" on the part of those who "with skill, but also with excessive shallowness, claim there has been a recovery of the fable and of referentiality and figurality." In light of the fundamental philosophical articulations of the 20th century, with the loss of any organic conception of the subject, the dissolution of the coordinates and of the explicit finality of history, and the fall of a centralized representational model of vision, such a recovery appears to be unlikely. "If the word does not name otherness and representation no longer constitutes itself on the basis of a homology with the represented, if this is true, then an epochal turn has taken place and the efforts to ignore it or hide it are the sign of a renunciation, comfortable perhaps, but truly miserable."

What are the consequences of this notion of a "spectral" sense of literature, and what are the spaces that it creates for writing? Bertetto refers to the Derridian conception of "closure of representation": "To close the representation signifies distancing it from the traps of the present, which pretends to abolish every difference (primarily that between reality and the symbolic). [We are dealing with] a sort of negative presentation, an ellipsis that approaches the unrepresentable and its sense, without naming it. . . . To close the representation means to open the scene of writing [and] implies the affirmation of not only a specificity, but of a radical irreducibility of literature that neither narrative nor thought can replace or substitute." What we have, therefore, is a "paradoxical" model of writing, at once transitive and intransitive, projected on the world *and* arbitrarily autonomous, without a *true object* but not without objects.

An equally paradoxical notion of writing, and of the "meaning" of literature, is present in the beautiful text by Roberto Carifi

(author of *Il gesto di Callicle* [Callicle's Gesture]), entitled "Elogio della debolezza" [Praise of Weakness], (*Alfabeta* no. 60, May 1984, p. 16), partly based on the notion of "weak ontology." The "meaning" of literature, Carifi writes, quoting Blanchot, consists in "keeping watch over the absent meaning," in "recalling the originary groundlessness of language, in the exact perception of the negative." This "weak" attitude on the part of literary discourse is what differentiates literature from "strong" discourses, both philosophical-ontological and scientific. Reacting to the accusation of nihilism or absolute relativism that is often made against "weak ontology," Carifi notes that "this weakening favors aperture, passage, constant questioning" — and at this point a surprising affinity emerges between Carifi's text and Pontiggia's cited "Interrogarsi" (To Interrogate Oneself). Carifi notes, in fact, that beyond or before the theoretical-critical debates, the actual literary, but primarily poetic, work of the last years shows that writers have been practising for some time "an ethic of weakness as the basis of their poetic thinking."

Ferruccio Masini, in a reflection on the situation of German literature ("La ricerca in Germania" [Research in Germany], *Alfabeta* no. 61, June 1984, p. 7), notes that the excesses of experimentalism and formalism (already stigmatized by Luperini) that characterize a large part of contemporary German literature (from Handke to Heissenbuttel to Mon), seem to produce an erasure of meaning, due to the discovery that literature does not and cannot represent life. This can make "the meaning" of literature seem like a false problem. For Masini, as for Bertetto and Carifi, what is at stake is "a different way of posing the problem of meaning in the wake of the dissolution of humanism, for which 'meaning' no longer means the humanization of discourse, the centrality of an order of values, of which man constitutes the fundamental building block. . . . Literature can have a meaning, inasmuch as it is destined to put it into play, so as to make it the non-foundation on which the being of literature itself is founded."

The dissolution of the "good sense" of literary and aesthetic discourse, in general founded on *man* as the *subject*, is a theme that recurs in the presentations of two critics of disparate orientations and interests such as Stefano Agosti and Filiberto Menna, and in the text by the philosopher Aldo Gargani. Menna reflects on the experiences of the artistic neo-Avanguardia in the 70s and of the "second-hand" and "anachronistic" art of the 70s, and



above all on their relationship with predecessors and the tradition defining it in Bloomian terms of "influence and anxiety." Menna asks what the new "intentions" can be, "when everything seems to converge on the sudden and the spontaneous, on a decentered, dislocated subjectivity" ("L'artista e la storia dell'arte" [The Artist and the History of Art], *Alfabeta* nos. 62-63, July-August 1984, p. 11). The project of reconstruction or restoration of the subject, of a new mimesis and of a "systematization," is hardly a viable one. "Evidently the question cannot be posed in terms of a 'strong' project which implies the presence of a sovereign subject, a full subject, guaranteed a secure rationality in order to hold up under the attack of the real by moving along paths within well defined borders. Today, if we can still speak of the subject, we can no longer conceive of its fullness and centrality but, if anything, on provisional, precarious equilibriums, achieved from time to time (and continuously lost)." On the basis of these provisional equilibriums the artist will then pursue a *form* "that has, above all, a value in itself, not measured against the expectations of the consumer and the emerging demands of the market." We will find ourselves avoiding rigidity in our projects, so that the final result will not be predetermined, but will present itself as "heterodox, unforeseeable with respect to the premises of the project and to the abstract purity of the method."

In his oral presentation (woven around a collage of texts by Mallarmé) and in his written text ("Dialogo tra Mallarmé e un redattore di *Alfabeta*" [Dialogue between Mallarmé and an Editor of *Alfabeta*], *Alfabeta* no. 66, November 1984, p. 3-4), Stefano Agosti based his discussion of the meaning of literature on the distinction between meaning and sense. Poetry is defined, according to Mallarmé, in terms of an incessantly posed, radical interrogation of language, in which "situations of sense . . . on the whole extraneous to the content which is normally conveyed by discourse, and which are defined as 'meaning' (signifiés)," are produced. In the oral presentation, the distinction between sense and meaning was enriched by a Lacanian metaphorization: discourse, as a producer of signifieds based on the semantic value emitted by semiotic-linguistic codes, is the "discourse of the Father," to which the transgressive discourse of the "Mother," that is, the multiplicity of senses produced by the literary in its work on language, is opposed. No sense is produced without the support of the signified, but the truth is not found at the level of the signified: it can be retraced only in a "demi-denial" condition,

while the *real* remains that which the codes do not succeed in containing or in producing. It is precisely this absence of truth and of the real that the discourse of the Mother throws light on and "denounces."

A similar, but more politicized, metaphorization is adopted by Gargani in his splendid poetic-critical text (the only feminist text or presentation), entitled "La voce femminile" ([The Feminine Voice], *Alfabeta* no. 64, September 1984, p. 16). This is a text in which the ethical-political problems posed by Leonetti, and characteristic of the "first line," are interwoven with the weak/strong opposition evoked in many other presentations of the "second line," and the question of what is "specific" to literary discourse, both in its relationship to the tradition and to history, and in the dialectic of sense and meaning outlined by Agosti. According to Gargani, the "feminine voice" shows itself in the form of an interrogation: it is the voice of "difference," and is opposed to a masculine voice that tends to advance theses, construct systems, and insists on the "possession of the facts," that "possession by which one ends up being possessed." The feminine voice "discovers, beyond the facts, in the theses and systems built by men, the space for contingency, for the understanding of sense." The feminine voice (although Gargani refers specifically to Virginia Woolf and Ingeborg Bachman) does not seem to coincide only with the voices of *women*, but above all with a "weak" mode of thinking, according to which "the system, the axiom of a foundation, the rigid continuity that does nothing but build on a foundation that one wants carefully to protect . . . and that is instead solely an originary will, are rejected." Therefore the feminine voice can belong both to men and to women: it is the voice of the "courage of sense," and of "those 'weak' persons . . . who are poets and writers." The tension of sense, "through which alone humanity detaches itself from the . . . violence of the deadly word, the chill of the strategies of History," is found in the feminine voice as remembrance. "But we are not talking about a memory of deeds which took place, but rather of possibilities." The ethical nature of the feminine voice emerges "in the recall of all the signs, traces, voices that have been forgotten and ignored. . . . The feminine voice is the subtext that accompanies official history conducted and fought by men bearing arms."

If one can speak of "results" or "conclusions" to draw from the meeting and from the debate on the meaning of literature

twenty years after the conventions of the Gruppo 63 (Palermo 1963, Reggio Emilia 1964, and Palermo again in 1965), one must say that at this symposium, as in that of 1963, two principal lines emerged. In the past the lines of the past had been the "visceral" and non-ideological one of the "zero-degree," and the Marxist one endorsing the notion of a symbiotic relationship between language and ideology. But the reactions of the press and the eloquent silence of many (from Volponi to Sciascia, from Attilio Bertolucci to Zanzotto; not to speak of the women: from Amelia Rosselli to Natalia Ginzburg all, for various reasons, absent) indicate a lack of consensus and a persistent unwillingness on the part of a considerable sector of the Italian literary scene to become once again involved in public debates on the "meaning" and function of literature. Perhaps this unwillingness can be interpreted as an unspoken endorsement of the second "minority" line, and of its questioning the very question of "meaning" in relation to literature. Notwithstanding the two principal tendencies, the first "restorative" and the second "post-structuralist" and "weak," more differences and individual research concerns emerged than points of contact or a common project and/or poetics. This fact in itself can lead one to think that the second line is less of a minority one (although more "reticent") than it appears. In effect, this period of literary and esthetic research in Italy, this "fin de siècle," seems to be characterized by solitude and individual reflection, never devoid however of the Bloomian "anxiety of influence," lived and expressed in highly diverse ways. Common to all those who think or write today is, in any event, a problem evoked by Maurizio Ferraris in his Derridian pastiche of quotations ("Alcune citazioni" [A Few Quotations], *Alfabeta* no. 65, October 1984, p. 15-16), that already obsessed Flaubert ("I would like to write a book about nothing . . .") and that, according to Roland Barthes, constitutes the sense of literature: "Men do not resign themselves to the fact that between the real and language there is no parallelism, and it is this refusal, as ancient perhaps as language itself, that produces, in a climate of incessant unrest, literature."

*University of California at Los Angeles*

---

# Incontro con Carlo Cassola

Franco Zangrilli

Nel panorama della nostra letteratura contemporanea Carlo Cassola, nato a Roma il 17 marzo 1917, è senza dubbio uno degli scrittori più significativi. Da tanto tempo gode l'ammirazione di un vasto pubblico di lettori, l'attenzione della critica, e il successo all'estero. È un narratore prolifico, creatore di una trentina di opere, molte delle quali gli hanno valso prestigiosi premi letterari (Premio Strega 1960, Premio Campiello 1973, Premio Bancarella 1976, Premio Bagutta 1978). Nell'ultimo decennio ha pubblicato con rapidità incredibile, persino due o tre testi all'anno.

Esordì nel 1939, pubblicando sulla rivista fiorentina *Letteratura*, diretta allora da Alessandro Bonsanti, tre racconti: "La visita," "Il soldato," "Il cacciatore." Durante la seconda guerra partecipò alla Resistenza in Toscana, dove aveva trascorso le estati fin dall'adolescenza e dove si sarebbe trasferito dopo la guerra; e continuò a coltivare l'arte narrativa. I suoi romanzi più importanti sono: *Fausto e Anna*, 1952; *La ragazza di Bube*, 1960; *Un cuore arido*, 1961; *Il cacciatore*, 1964; *Ferrovia locale*, 1968; *Paura e tristezza*, 1970; *Monte Mario*, 1973; *Gisella*, 1974; *Troppo tardi*, 1975; *La disavventura*, 1977; *L'uomo e il cane*, 1977; *Un uomo solo*, 1978; *Il superstite*, 1978; *Il paradiso degli animali*, 1979; *Vita d'artista*, 1980; *Il ribelle*, 1980; *L'amore tanto per fare*, 1981; *La zampa d'oca*, 1981; *Gli anni passano*, 1982. Inoltre ha pubblicato diverse raccolte di racconti e dei racconti lunghi: *Il taglio del bosco*, 1959; *La visita*, 1962; *Tempi memorabili*, 1966; *Storia di Ada*, 1967; *Una relazione*, 1969; *La morale del branco*, 1980; *Colloquio con le ombre*, 1982. Nel 1974 ha pubblicato un volume di *Fogli di diario* e successivamente diversi saggi storici e politici: *Ultima frontiera*, 1976; *Il gigante cieco*, 1976; *La lezione della storia*, 1978; *Contro le armi*, 1980.

Tutte le opere narrative cassoliane scritte fino alla metà degli anni Settanta s'incentrano sulla rappresentazione dell'essenza di una vita, di un destino umano, di una situazione esistenziale, spesso imperniati su un evento critico, e pur presentato casual-

mente, che causa il trapasso da una fase aperta, ricca di potenzialità e di speranza, della vita, alla fase più o meno consapevole del destino, della reminiscenza, della chiusura in un destino ormai univoco e immutabile. Cassola in questa fase crea personaggi soprattutto femminili, indimenticabili (Rosa Boni, Mara, Anna Cavorzio, ecc.). Benché queste opere sembrassero ignorare certe novità proposte dalle avanguardie, si mantennero su una linea di originalità personale sia riguardo alle scelte di poetiche che ai contenuti. E benché la sua tematica si incentrasse sui privati destini dei suoi singoli personaggi, lo scrittore Cassola è sempre stato estremamente sensibile alla realtà politica e sociale contemporanea. Così attorno al 1975 la sua arte presenta segni di profondo mutamento, si fa contestatrice e polemica; assume a volte le forme della favola politica (*L'uomo e il cane*), e si volge a discutere del destino dell'umanità. Cassola vede un'umanità che si trova a rivivere la vigilia della terza guerra mondiale, cioè del suo prossimo avvenimento per un caso delle armi nucleari. Una tematica che si drammatizza nelle ultime creazioni dell'autore. L'umanità è il "gigante cieco" che cammina verso l'abisso. L'unica speranza di salvarla si troverebbe in un mutamento radicale del presente orientamento politico e nell'adozione di un pacifismo integrale. La nostra intervista si concentra su quest'ultimo Cassola.

ZANGRILLI: Osservando il tuo *iter* narrativo, che iniziò verso la seconda metà degli anni Trenta la critica spesso si è occupata della tua poetica di cui finora riconosce tre momenti. Il primo momento è quello della poetica subliminare dei racconti iniziati nel 1937 fino al *Taglio del bosco* del 1948-49. Il secondo momento sarebbe quello della poetica d'impegno politico che s'apre col romanzo *Fausto e Anna* del 1949-52, e si chiude con *La ragazza di Bube* del 1960. E il terzo momento, che si apre con il romanzo *Un cuore arido* del 1961, vedrebbe un ritorno di Cassola degli anni Sessanta alla poetica subliminare. Potresti dirci come questi tre momenti si sono sviluppati?

CASSOLA: In effetti la critica ha sempre distinto tre momenti della mia attività letteraria. Il primo va dagli esordi fino a *Il taglio del bosco* e lo chiamerei oggi, piuttosto, ispirato a una poetica esistenziale che non subliminare. Certo ispirò i miei racconti brevi de *La visita*. Ciò che alla critica non ho detto mai, è che io aspiravo a una narrazione lunga, ma non ci riuscivo: le prime narrazioni lunghe sono i racconti scritti dopo la guerra (*Baba*, *Rosa Gagliardi*, *Le amiche*). Perché ci aspiravo? Perché questo si riferisce al modo in cui scrivevo, modo chiaro e limpido. Credevo infatti che le mie

narrazioni potessero andare nelle mani di tutti, e poi ritenevo che uno non potesse considerarsi uno scrittore se non dopo aver scritto delle narrazioni lunghe. Mi spronava in proposito l'esempio degli scrittori del '900 tedesco, in particolare quello di Thomas Mann, che a ventisei anni aveva pubblicato un lungo romanzo, *I Buddenbrook*. In particolare, avendo partecipato alla Resistenza, in quella di Volterra, avevo saputo dai miei compagni che essi erano per una letteratura che si facesse capire da tutti. Per il primo momento, io miravo a una narrazione negativa, cioè a rendere con il racconto di una vicenda comune la bellezza dell'esistenza. Come si vede, non ero diventato un imitatore di Joyce, benché apprezzassi molto i suoi primi due libri, *Dublinesi* e *De-dalus*. Infatti, non sceglievo come protagonista un personaggio privilegiato come Stephen Dedalus, ma invece dei personaggi anonimi e nemmeno esistiti, come il colonnello Delfo e Murchison de "La visita," che sono solo le figure di un arazzo, che si trova in casa della signora Rosa Boni, che abita vicino a Cecina. Il mistero comincia oltre le parole, che in sé sono perfettamente chiare: anche il lettore comune potrà chiedersi perché io gli racconti due episodi insignificanti come queste due visite, ma capirà perfettamente che il colonnello Delfo e Murchison parlano di cose insignificanti, e che il cognato fa alla signora Rosa Boni i soliti discorsi. Quando lo feci leggere a due amici, che furono per molto tempo i miei soli lettori, anche loro non si resero conto di quello che io avevo voluto fare, né glielo seppi spiegare. Il disorientamento del lettore era per me già molto, tanto; volevo dire che questo lettore s'era reso conto che il mio racconto non era stato scritto per nessuna delle ragioni per cui si scrive un racconto: raccontare qualcosa di divertente o di socialmente importante; presentare un caso umano per qualche verso interessante; dimostrare una tesi. Io ero animato da spirito esistenziale e miravo a una narrazione negativa, come già detto. Non potevo mostrare la bellezza dell'esistenza, se non negativamente: non c'era altro modo. E l'avevo fatto, raccontando due episodi insignificanti come queste due visite.

Il secondo periodo iniziò con il mio primo romanzo, *Fausto e Anna*. In quell'occasione mi sentii rinascere: finalmente affrontavo un argomento di ampio sviluppo. Quando ripresi a scrivere nel dopoguerra continuavo a meditare la mia poetica giovanile, ma non osavo più applicarla in modo rigoroso, perché sapevo per dolorosa esperienza che poteva convertirsi in un'inibizione paralizzante. Attorno al 1949 una vicenda privata mi sconvolse al punto

da prendere in odio il passato. Ripudiai la mia poetica giovanile. Il processo al passato mi fornì la materia per *Fausto e Anna*, unico mio romanzo autobiografico.

Il terzo periodo cominciò con una crisi di ordine letterario, proprio mentre stavo dando alle stampe *La ragazza di Bube*, cioè il romanzo che mi avrebbe dato il sospirato successo. Questa crisi mi portò all'origine esistenziale del mio modo di raccontare: e così scrissi *Un cuore arido*. Era una crisi di insoddisfazione per quello che scrivevo; e un ritorno alla mia poetica giovanile. *Un cuore arido* io lo scrissi proprio in questo modo, cercando di farmi portare dall'immaginazione e basta: inizialmente non avevo nulla in mente, sono partito da un'immagine, quella della ragazza sulla spiaggia come appare appunto nel primo capitolo: non sapevo quali vicende le sarebbero potute capitare, né avevo un'idea di come fosse questa ragazza. Nel mio entusiasmo ero portato ad accogliere tutto; ci sono invece aspetti negativi, uno è la sensualità. Proprio perché all'inizio non sapevo niente del personaggio e del romanzo; e mi accanii alla ricerca dell'uno e dell'altro. E venne fuori quella definizione, *Un cuore arido*. "Tu non hai cuore," questa l'accusa che l'innamorato deluso rivolge alla ragazza fin dalle prime pagine. E Anna può anche ritenerla vera. Ma subito dopo viene travolta da una passione, e allora la definizione si rivela falsa, comunque viene rimessa in discussione. Alla fine Anna sente che la stessa passione che ha provato per Mario è stata riasorbita dalla vita da questo *continuum*, divenire, flusso che è la vita. Lei la vede rispecchiata nei luoghi. Anna è capace di sentimenti, ha amato Mario, vuole bene alla zia alla sorella alla cugina, e si abbandona con passione alla natura. Ma è certo che il suo animo è soprattutto gonfio di amore per la vita: ecco, il personaggio mi si è chiarito quando ho limpidamente capito che Anna è una subliminare.

Beninteso, io non ripudiavo niente del mio modo di raccontare usato in passato, in particolare, non ripudiavo la narrazione che tu chiami politica, nel tuo bel saggio sull'*Uomo e il cane*, e che di fatto s'era ispirata all'esperienza partigiana. Solo, dovevo tener presente che la narrazione politica s'ispirava ai fatti della vita, alla partecipazione alla vita, mentre la mia narrativa esistenziale nasceva dalla contemplazione dell'esistenza. Fu dunque, in seguito a questo fatto, che io potei scrivere *Ferrovia locale* che considero l'opera più importante del terzo periodo.

Ora non potrei piú accettare questa tripartizione, perché devo spiegarmi come mai sono passato alla letteratura impegnata, e quindi devo introdurre un quarto e quinto periodo.

ZANGRILLI: Mi parli di un quarto e di un quinto periodo, ma sul quarto non mi hai detto nulla. Potresti farlo ora?

CASSOLA: Il quarto periodo comprende cinque romanzi e li dico nell'ordine in cui li ho scritti: *Troppo tardi*, *Monte Mario*, *Gisella*, *L'antagonista*, *La disavventura*. *Troppo Tardi* è una storia molto lunga. Cominciai a scriverlo subito dopo la guerra, ma mi fermai subito perché allora non sapevo scrivere un romanzo. Così chiamai Anna la protagonista, e in seguito questo nome è andato a un tipo di ragazza realistica, che mi piace molto. Anna Gromo non merita questo nome.

Infatti è una scervellata. Ferruccio Filase se ne innamora quando gli pare chissà cosa, non se ne innamorerebbe piú adesso. In questi romanzi mi sono divertito a canzonare tutti i miti che mi avevano guidato scrivendo i romanzi esistenziali. Particolarmente due: il mito della ragazza ingenua e inesperta e il mito dell'antagonista. Prendiamo per esempio *Gisella*. In principio appare un tesoro di ragazza, per Franceschino che se ne innamora. Ma appena si entra nella sua testa, si vede che essa è animata solo da meschini progetti e da ancor piú meschini risentimenti. Il romanzo *L'antagonista* nacque dal fatto che io avevo sconfitto inopinatamente un antagonista. Si prenda *Monte Mario*: la ragazza è senza giudizio e alla fine lo confessa. La serie comincia con *Troppo tardi*, in cui Ferruccio non è attirato solo da Anna, anche dal fratello Giorgio, che è un antagonista. Finché vive nell'infanzia e nell'adolescenza, perché queste sono età piene di fascino per Ferruccio, ma quando comincia la *routine* della vita con il matrimonio e l'impiego, Giorgio si rivela un uomo da poco (lo disprezza anche la sorella Anna, con cui nel frattempo Ferruccio si è legato).

Comunque, per evitare equivoci, io non ho piú chiamata Anna nessuna delle mie protagoniste femminili; le ho chiamate: Elena, Gisella, Bianca e Cori.

Questi romanzi, come li giudico? Li giudico romanzi esistenzialisti. È vero che dell'esistenzialismo ho sempre parlato male, ma ho parlato male anche del romanzo storico e poi l'ho scritto.

ZANGRILLI: Il quinto momento della tua poetica è quello che riguarda la sopravvivenza e il destino del nostro pianeta?

CASSOLA: Sí, devo introdurre, anzi riconosco un quinto periodo. La mia conversione alla letteratura impegnata ha voluto dire soprattutto questo: il prevalere della politica sull'attività letteraria, o



meglio, che le due attività per me sono una cosa sola. Io ho deciso di dedicarmi alla politica, quando ho capito che il mondo così com'è strutturato, va verso la distruzione, la quale renderebbero anche la mia attività di scrittore, perché tutti avremo una seconda morte, come ha detto anche il grande pacifista americano Jonathan Schell.

ZANGRILLI: Allora la svolta ispirativa dell'ultimo Cassola avviene con *L'uomo e il cane* (Milano: Rizzoli, 1977), cioè attorno al 1975?

CASSOLA: Effettivamente *L'uomo e il cane* fu il primo romanzo pubblicato. Precedentemente avevo scritto *Vita d'artista*, ma lo pubblicai molto più tardi. *Vita d'artista* rappresenta un mio avvicinamento alla politica, ma fu solo nel 1978-1979 che mi riuscì di scrivere i primi romanzi avveniristici, *Il superstite*, *Ferragosto di morte*, e *Il mondo senza nessuno*. A proposito di quest'ultimo romanzo, c'è da dire che la prima stesura andò perduta e quindi dovetti riscriverlo completamente. *Il superstite*, *Ferragosto di morte* e *Il mondo senza nessuno* presuppongono che la fine del mondo sia già avvenuta e nell'insieme costituiscono una trilogia, e *Il paradiso degli animali*, che sta a sé. Eppure queste convinzioni le avevo già da qualche anno. È che le idee devono diventare sentimenti, per costituire materia letteraria (questa è una mia vecchia convinzione; mai mutata).

*Il paradiso degli animali* poggia su un presupposto sbagliato, quello che gli animali possano sostituire gli uomini. Niente sostituirà gli uomini, quando questi saranno scomparsi. E con loro sparirà l'ordine che hanno introdotto nella natura (lo stesso concetto di natura è un' invenzione umana). Basta consultare una qualsiasi carta geografica per rendersi conto dell'arbitrio umano.

E i primi romanzi storici: *Il ribelle* e *La zampa d'oca*. Io sono convinto infatti che il ripensamento di periodi storici particolarmente significativi possa contribuire a chiarirci le idee per quanto riguarda il nostro tempo.

Attorno al 1975, come dici tu, io mi resi conto che la casa stava andando a fuoco e quindi decisi di darmi da fare politicamente, per salvarla.

ZANGRILLI: In che modo i saggi storici (e se vogliamo politici) *Ultima frontiera* (Milano: Rizzoli, 1976) e *Il gigante cieco* (Milano: Rizzoli, 1976) preparano la creazione dell'*Uomo e il cane*?

CASSOLA: Hai detto bene tu: *Ultima frontiera* e *Il gigante cieco* sono saggi politici oltre che storici. Al primo la Rizzoli diede questo titolo: io se lo dovessi ripubblicare, lo intitolerei piuttosto *Il vecchio e il nuovo*. La tragedia, infatti, come dice il più grande scienziato del

secolo, Albert Einstein, non è tanto di essere arrivati all'era atomica, quanto di esserci arrivati con la vecchia mentalità. Io ho fatto il nuovo (in letteratura) con *La visita*, ora devo provarmi a farlo anche in politica. Sì, questi saggi politici hanno preparato in parecchi aspetti la creazione dell'*Uomo e il cane*.

ZANGRILLI: Il capitolo tredicesimo e conclusivo dell'*Uomo e il cane*, che narra la tragica fine di Jack, deriva da una novella giovanile. Questo testimonia che ancora esistono rapporti tra il giovane e il maturo Cassola?

CASSOLA: Il finale dell'*Uomo e il cane* è contenuto nella edizione einaudiana del 1962 che raccoglie i racconti brevi de *La visita*. Ci ripensai nel 1976 e lo scrissi in quattro giorni, sviluppandolo e facendone una cosa a sé. Non credo che ci siano altri rapporti.

ZANGRILLI: Particolarmente negli ultimi racconti non solo tu intervieni in modo diretto per rievocare una mitologia personale, ma ci si trova spesso in momenti metanarrativi. Come nasce questo tuo bisogno di parlare delle componenti della narrazione mentre essa sta svolgendosi?

CASSOLA: Perché credo che certe spiegazioni siano necessarie.

ZANGRILLI: Nell'*Uomo e il cane* e nelle seguenti narrazioni, ad esempio *Il superstite* (1978), *Il paradiso degli animali* (1979), *La morale del branco* (1980) gli animali sono i protagonisti. Hai fatto questa scelta perché l'animale, anzi il cane (Jack, Lucky) è più sensibile dell'uomo? E non possiede consapevolezza della morte?

CASSOLA: *L'uomo e il cane* temo che sia preso per un racconto antisovietico. Infatti il cane Jack ha bisogno di un padrone: perduto il vecchio, se ne cerca un altro, che lo fa morire dopo averlo torturato.

La mia convinzione è invece che le democrazie armate abbiano lo stesso peso delle dittature nel determinare la fine del mondo.

Certo l'animale è più universale dell'uomo (al fatto che non sia consapevole della morte non ci pensavo, almeno quando scrissi *Il superstite*). Un cane è considerato tale qui, in America o in Cina. Lucky si sceglie dopo la scomparsa del vecchio padrone un nuovo amico, prima un gatto, poi un pesce.

Ci sono altre spiegazioni a ciò. Una prima ragione è che l'animale, essendo inconsapevole, è più patetico dell'uomo. In particolare proprio nel *Superstite*, dovendo scegliere appunto un superstite alla catastrofe atomica, ho scelto un cane proprio perché il cane ha un bisogno assoluto di compagnia, non può vivere da solo. L'uomo forse potrà vivere da solo trasformandosi in un Robinson Crusoe, ma un animale no. Infatti il cane protagonista di

questo romanzo quando si rende conto di essere rimasto solo, l'unico animale vivente su questa terra, decide di lasciarsi morire. Scrivendo io mi sono accorto che i personaggi più patetici sono quelli inconsapevoli del destino che li attende: e chi più inconsapevole di un cane? Il quale è un ottimista (oltre che un compagno).

Un'altra ragione di questa mia preferenza è che le favole sono il genere in cui i vizi umani si prestano molto bene ad essere satirizzati. Perché mettendo in scena un uomo, chiunque sia quest'uomo, va sempre caratterizzato e quindi particolareggiato. Mentre l'animale rimane universale perché è inteso allo stesso modo in tutti i punti del mondo. Un cane è un cane in ogni parte del mondo, mentre un uomo presenta costantemente delle diversità rispetto a un altro. La cattiva letteratura si concentra su queste piccole diversità, mentre io sono convinto che ci dovrebbe essere una fondamentale unità e solidarietà tra gli uomini e che questo dovrebbe essere fatto sentire dalla letteratura e dalla cultura.

La fortuna del genere della favola non è mai venuta meno. Aveva corso nell'antichità ed ha corso nell'epoca odierna. È un genere che ha seguitato ad esistere perché ci sono state e ci sono le condizioni per la sua esistenza. Ora, dovendo lanciare un messaggio che possa essere inteso da tutti, è chiaro che un animale si presta più di un uomo ad essere capito da tutti. Quindi il romanzo-apologo sull'animale-cane mi è parso necessario per enunciare questa verità.

Un cane quando capisce di essere rimasto il solo essere in vita cerca la morte. Per me la morte è una paura egoistica. Io la provavo, questa paura, quando mi occupavo solo di me stesso, non anche degli altri. Adesso mi occupo solo degli altri, del destino dell'umanità, e la paura della morte individuale è svanita. Considero la mia scomparsa un trascurabilissimo incidente nella vicenda dell'umanità. Dice il filosofo inglese Bertrand Russell: "Tutti dobbiamo affrontare la morte individuale, ma la morte collettiva è solo adesso una spaventosa eventualità. Davanti a questo pericolo, tutte le altre questioni diventano trascurabili." In quest'era atomica dovremmo vedere le cose in un'altra maniera. Purtroppo il nostro modo di pensare è rimasto immutato, continuiamo a far tifo per le vecchie cose.

ZANGRILLI: Nella tua produzione antecedente agli anni Settanta non mancano tracce della presenza della favola, per esempio nei racconti "Paura e tristezza," "Danroel" e *Il taglio del bosco*. E recen-

temente ci stai dando opere che sono delle favole vere e proprie. Perché?

CASSOLA: Non lo so. So che la letteratura esistenziale che prediligivo da giovane e che infatti non ho ripudiato, era caratterizzata da una forte aspirazione all'esistenza. Quanto alla favola, come ho detto sopra, è un genere antichissimo che ha degli schemi fissi. Basti pensare a Esopo e Fedro. Ma anche così nel ventesimo secolo è stata usata, per esempio da Jack London in *Zanna bianca* e da Orwell ne *La fattoria degli animali*, e sono romanzi di cui bisogna tener conto.

ZANGRILLI: Quali sono i motivi per cui, nella tua favola, fai agire l'animale col senno dell'uomo e questo con carattere animalesco?

CASSOLA: In realtà in modo animalesco si comporta solo il secondo padrone di Jack, dell'*Uomo e il cane*. Se la rifà infatti col povero cane, invece di averne compassione. Il secondo padrone di Jack è un violento, insomma: io della violenza so ormai cosa pensare.

ZANGRILLI: Cosa lega (o distacca) la tua favola a quella tradizionale?

CASSOLA: Non so rispondere a questa domanda. Ti posso dire che le mie favole, come le chiami tu, sono molto importanti, perché danno ai nostri simili un'idea di ciò che li aspetta, cioè la distruzione del nostro pianeta, se non si decidono a prenderne coscienza.

ZANGRILLI: Ora ti dobbiamo considerare (non più uno scrittore "realista" e "sублиminare," come si diceva anni addietro, ma) uno scrittore immaginoso?

CASSOLA: Oggi mi si deve considerare uno scrittore realista, se per realismo s'intende quello che è sempre stato nell'800, cioè una letteratura che intende far capire agli altri quali sono i bisogni reali dell'umanità. L'umanità si deve salvare dalla catastrofe nucleare. Io amo la realtà, amo l'esistenza, nelle sue forme immediate; ed ecco perché uno scrittore quale Kafka che mi trasporti in un'atmosfera surreale non mi va assolutamente. Mi ritengo uno scrittore realista nel senso che non evado dalla realtà, nel senso che amo rappresentare i problemi del nostro tempo, nel senso che la mia mitologia è legata al mondo attuale.

ZANGRILLI: Tu ti sei sempre dichiarato un avversario della letteratura ideologica. Ma le tue favole specie dell'ultimo decennio non contengono anche messaggi ideologici?

CASSOLA: Io mi sono scagliato contro la letteratura ideologica, perché era sostenuta dall'avanguardia. Io sono convinto che l'a-

vanguardia sia il gran falso del nostro secolo e disabitui la gente a pensare in modo nuovo. Ribadisco la mia avversione alla letteratura ideologica. A chi obietta che anche la mia è un'ideologia, rispondo che l'amore dell'esistenza non può essere definito così, è anzi il contrario dell'ideologia. Io credo che le caratteristiche più importanti delle mie rappresentazioni siano l'amore della vita e il rifiuto dell'ideologia. Se si ama la vita, la si accetta com'è, e si rifiuta, non già di cambiarla, ma di cambiarla secondo gli schemi di una qualsiasi ideologia. Oggi credo più che mai in questa insufficienza dell'ideologia. Se il mondo si avvia alla distruzione senza che nessuna ideologia offra la ricetta per salvarlo, allora vuol dire che le ideologie hanno fatto tutte fallimento.

ZANGRILLI: Nel *Superstite* scrivi: "L'uomo, quest'essere diabolico e meschino, aveva provocato la rovina del mondo senza pensare che primo ad andarci di mezzo sarebbe stato proprio lui. Giacché era il più debole di tutti gli esseri viventi" (p. 70). Credi davvero che l'uomo stia preparando la propria tomba, realizzando il proprio suicidio?

CASSOLA: Credo davvero che l'uomo stia realizzando il proprio suicidio, finché è comandato da uomini come Reagan e Cernenko, Craxi e Spadolini. L'idea che i governi, ho già detto nell'*Ultima frontiera*, *Il gigante cieco* e in altre interviste, non useranno la bomba atomica, e non scateneranno un conflitto nucleare, perché sanno di andarci di mezzo anche loro è un'idea ingenua, è un'illusione, è la grande illusione. Oggi la gente si illude che proprio l'entità del rischio scoraggerebbe i governi a tentare la carta della guerra nucleare. Siccome si sa bene che in questa guerra non ci sarebbero né vinti né vincitori, allora si ritiene che non potrà mai scoppiare. Ma questo è sbagliatissimo. Non è possibile cullarsi in illusioni del genere, perché la guerra la faranno. Come dice un proverbio popolare, "le armi finiscono sempre per sparare da sole." Questo non va preso alla lettera perché le armi da sole non sparano e non hanno mai sparato, ma va accolto in senso metaforico. Le armi non sono un deterrente e non si sono mai usate come avvertimento o come ammonimento. Può darsi anche che siano state costruite a questo scopo, ma poi i governi se le sono trovate lì ed hanno sempre finito per usarle. Tanto più che nel senso più profondo delle parole, questo proverbio significa che governanti così inconsci e così criminali da fabbricare armi e da accumularne nei magazzini e nei depositi militari, da spingere o costringere una notevole parte degli scienziati e dei tecnici a fabbricare per loro ordigni di morte sempre più sofisticati, sono capa-

cissimi poi di usare questi strumenti di morte e di distruzione assoluta.

ZANGRILLI: In diverse occasioni hai affermato che ripudi la narrazione di idee, la rappresentazione intellettualistica. E nel saggio sul "Romanzo," *Poesia e romanzo* (Milano: Rizzoli, 1973), p. 81, dici: "Un romanzo-saggio (o per dir meglio, un saggio in forma di romanzo) lo si gusta mentre lo si legge (s'intende, se l'autore è intelligente, com'è appunto il caso di Proust o di Svevo). Ma esso dà solo piacere intellettuale: non emoziona, né commuove." Quindi come spieghi il fatto che le tue recenti *fabule*, specie *Il superstite* e *Il paradiso degli animali*, non solo si intridono di intellettualismo ma sono veri e propri romanzi-saggi?

CASSOLA: La qualifica di romanzo-saggio non mi sgomenta affatto. Spero che il saggio dia un vivo piacere intellettuale e che il romanzo dia un'emozione, com'è necessario quando si ricorre a questo mezzo.

ZANGRILLI: Cosa vuol significare il titolo della raccolta di racconti *La morale del branco* (Milano: Rizzoli, 1980)?

CASSOLA: È un titolo ironico. Infatti, prima che esistesse la società, non c'erano né morale né diritti (eppure Kipling parla di diritti degli animali). Il titolo *La morale del branco* vuol dire solo che gli uomini hanno la tendenza a vivere in branco e si preparano a far guerra agli altri branchi nei brevi periodi di pace precaria, prima di gettarsi gli uni sugli altri come tante fiere in guerra. Naturalmente la morale del branco dovrebbe essere ripudiata, se l'uomo diventasse veramente uomo.

ZANGRILLI: In quest'ultima tua produzione che si ispira alla sopravvivenza del nostro pianeta, come si situano *La disavventura* (Milano: Rizzoli, 1977), *Un uomo* (Milano: Rizzoli, 1978), *Vita d'artista* (Milano: Rizzoli, 1980), *Gli anni passano* (Milano: Rizzoli, 1982)? Essi continuano a sviluppare altri motivi della tua poetica di realismo esistenziale?

CASSOLA: Ho cominciato questo nuovo ciclo sempre animato da amore dell'esistenza. Accorgendomi che era proprio quest'ultima a essere minacciata mi sono mobilitato spontaneamente per salvarla. Quando la casa brucia, non si può pensare che a spegnere l'incendio.

ZANGRILLI: E il romanzo storico *Il ribelle* (Milano: Rizzoli, 1980)?

CASSOLA: Ho scritto il *Ribelle* perché parla di un'epoca storica importantissima per la nostra umanità, cioè per il nostro pianeta. Il quarto secolo vide infatti il trionfo della Chiesa, ma insieme l'annientamento del Cristianesimo. La colpa fu di Silvestro che,

semplice Vescovo di Roma, poi è stato creato Papa dalla Chiesa e santificato. Io invento un cristianesimo immaginario, vale a dire Severiano, che si oppone invano a Silvestro: Silvestro s'era inteso con Costantino, vale a dire con l'imperatore di quel potere romano che aveva perseguitato i cristiani per due secoli e mezzo (è la più lunga persecuzione della storia). Questa concessione aprì la strada ai molti compromessi che poi la Chiesa, diventata reazionaria, fece agli stati medioevali. Fino a giungere all'attuale situazione, dalla quale non c'è scampo, a meno che il potere non venga gestito dagli uomini come Severiano.

ZANGRILLI: Perché Severiano si oppone?

CASSOLA: Severiano si oppone perché si rende conto che tutto è conciliabile con la comunità cristiana ma non lo Stato romano. Cerca vanamente di contrastare l'inserimento della comunità cristiana nel mondo romano. Cerca di contrastare il disegno di Silvestro. Silvestro e Costantino sono stati sulle due diverse sponde gli artefici del compromesso storico, contro cui si batte il mio protagonista. Qui, ecco, c'è la più grande speranza popolare, il Cristianesimo, che dopo tante persecuzioni sembra vincere, ma si arriva al compromesso storico tra Stato e Chiesa, il vero grande compromesso storico.

ZANGRILLI: Allora questo romanzo è una complessa metafora della situazione attuale?

CASSOLA: Basta sostituire un nome, ad esempio, "comunismo" al posto di "cristianesimo," mettere il nome di una rivoluzione laica, perché tutto torni. La rivoluzione laica, come quella francese (liberale democratica) o quella russa (comunista socialista) aveva il dovere di spazzare il campo dallo Stato, dall'assetto attuale del mondo.

ZANGRILLI: Questo possiede un significato apocalittico?

CASSOLA: Constatato che si va verso la rovina, la distruzione del mondo, la morte del nostro pianeta, è necessario un cambiamento radicale. Mi si dà dell'apocalittico, ma io non voglio l'apocalisse, desidero che venga evitata. Però se le cose rimangono come stanno, come sono, si va in malora rapidamente. Il grande appuntamento con la storia è quello di oggi. Forse è troppo tardi per salvarci, rimediare.

ZANGRILLI: Come finisce *Il ribelle*?

CASSOLA: Finisce con la morte di Severiano che si rende conto che è incominciata un'epoca oscura e durerà non si sa fino a quando. La sua speranza è stata delusa e lui pensa che passerà

molto tempo prima che le masse si lascino sedurre da un nuovo messaggio di speranza.

ZANGRILLI: Oltre a questo romanzo, tu hai scritto altri romanzi storici. Perché ti avvali di questo genere?

CASSOLA: La vita mi ha sempre spinto a non evitare la realtà. Ma mi sono reso conto che più importanti sono le idee. I periodi storici di cui scrivo presentano sempre strette analogie col nostro tempo storico. Non potrei scrivere di un'epoca qualsiasi.

ZANGRILLI: Il *Giagante cieco*, p. 46, suggerisce tra l'altro che "il divario fra intelligenza e potere è sempre stato un male per l'umanità. Anche quando era minimo. Oggi è smisurato: a un'intelligenza sviluppatissima si contrappone un potere sottosviluppato. Ed è questo potere sottosviluppato a decidere come vanno usati i prodotti della sviluppatissima intelligenza." Potresti chiarire chi deve gestire il "potere"?

CASSOLA: Il potere deve essere gestito dagli scrittori, che sono i veri filosofi del nostro tempo: come ha riconosciuto Luzi, il quale ha scritto che in gioventù decise di dedicarsi alla letteratura invece che alla filosofia, quando capì che i veri filosofi del nostro tempo erano Joyce, Proust, ecc., a torto considerati solo scrittori. Del resto nel secolo XVIII° i vari Voltaire, Rousseau, Diderot, ecc., avevano detto che il potere va gestito dai filosofi, segno che loro non si consideravano tali. Adesso il processo s'è invertito: sono filosofi gli scrittori.

ZANGRILLI: Secondo te gli intellettuali sono consapevoli dell'enorme problema dell'armamento nucleare e del pericolo che esso presenta?

CASSOLA: Mi rendo conto che il problema è enorme e suscita anche gravi pericoli. Ma non c'è altro modo di salvare il mondo.

ZANGRILLI: E come potrebbe salvarsi questo nostro mondo che cammina verso la propria distruzione?

CASSOLA: Sono consapevole che è difficile che l'umanità possa salvarsi, adesso che la stupidità umana ha ridotto il mondo tanto a mal partito. Nell'era atomica, infatti, niente giustifica che il mondo sia ancora diviso in stati sovrani armati. Purtroppo a Yalta sbagliarono i principali vincitori della guerra antifascista, cioè Stalin, Roosevelt e Churchill. Purtroppo hanno sbagliato anche i costituenti italiani, che pure si sono riuniti quasi un anno dopo a Hiroshima: ma non comprendendo niente del nostro tempo, ci hanno regalato una democrazia armata, responsabile come le dittature, dell'imminente fine del mondo.



ZANGRILLI: Con i nuovi missili depositati recentemente dall'America in Europa e la reazione negativa che ne è nata dal mondo Sovietico, intravedi la scintilla che può portarci alla guerra nucleare? O la vedi nei problemi del Medio-Oriente, dell'Africa e del Terzo Mondo?

CASSOLA: Secondo me, è inutile farsi tante domande. Tanto, quando scoppierà il conflitto nucleare, noi uomini spariremo tutti nei primi minuti, anche gli abitanti della più remota isola del Pacifico.

ZANGRILLI: In che modo si potrebbe realizzare un immediato disarmo da parte delle due superpotenze, l'America e la Russia? E cosa possono fare le piccole nazioni quale l'Italia per avviarlo?

CASSOLA: Il popolo italiano può far tutto, solo che si convinca che il mondo si salva solo attraverso il disarmo unilaterale. S'intende che il fine è proprio quello di disarmare le due superpotenze. Ma a questo risultato non si arriverà attraverso una conferenza internazionale, come ha capito anche il Papa. Alla fine del 1978, quindi all'inizio del suo pontificato, Giovanni Paolo II ha scritto: che il mondo non sarà salvato da nessuna conferenza internazionale, ma solo dall'iniziativa coraggiosa di un popolo. Non ha parlato di disarmo unilaterale, è vero, ma in cosa può consistere l'iniziativa coraggiosa di un popolo se non nel disarmo unilaterale?

ZANGRILLI: Secondo te il film americano *The day after* fino a che punto ha risvegliato la coscienza sociale sul problema della guerra nucleare?

CASSOLA: Il film *The day after* (che non ho visto) ha fatto certamente un gran bene, perché ha risvegliato la coscienza sul problema della guerra nucleare. Tuttavia non vorrei che avesse dato un'impressione sbagliata. Se dovesse scoppiare un conflitto atomico, non ci sarebbe nessun genere di "giorno dopo."

ZANGRILLI: In questo nostro mondo di problemi infiniti (di inquinamento, di sovrappopolazione, di mancanza di risorse naturali, ecc.) che funzione dovrebbe svolgere la letteratura?

CASSOLA: La letteratura deve prima di tutto farci amare la vita e proteggerla, rendersi conto che tutto deriva dagli armamenti, compresi i problemi ecologici.

ZANGRILLI: Puoi dirmi come nacque il giornale *L'asino*?

CASSOLA: *L'asino* (ormai chiuso) fallì perché mancò un distributore nazionale. Era un giornale antimilitarista, tanto che molti della Lega nazionale per il disarmo unilaterale, che fra parentesi ho l'onore di presiedere, chiedevano che diventasse la pubblica-

zione della Lega stessa. Quando decisi di iniziare l'azione antimilitarista, come prima cosa pensai a un giornale che servisse per la diffusione delle nuove idee. Avrebbe dovuto essere un settimanale e avvalersi dei contributi degli altri uomini di cultura. Supponevo infatti in loro un'insofferenza analoga alla mia per la condizione di sudditanza nei confronti dei partiti. Gli infelici tentativi di dar vita ad un settimanale di cultura alternativa fallirono presto, nel corso del 1975 e così mi convinsi, allora e dopo, che la sola cultura alternativa possibile era il disarmismo: per cui non aveva senso che chiedessi la cooperazione degli altri, il giornale avrebbe dovuto essere solo antimilitarista e l'avrei dovuto dirigere personalmente.

ZANGRILLI: L'uomo politico è consapevole di quello che sta succedendo al nostro tempo storico? E cosa si può fare per educarlo?

CASSOLA: L'uomo politico non è consapevole di nulla. Altrimenti si comporterebbe in modo molto diverso da come si comporta. Non so come sia possibile educarlo, la cosa migliore è sostituirlo.

ZANGRILLI: Quando incominciasti a interessarti seriamente di politica?

CASSOLA: Di politica mi sono sempre interessato, tanto che fui io a fare fallire la legge maggioritaria detta la "Legge truffa." Ma ho cominciato la mia campagna antimilitarista solo nel 1973. Fu in quell'anno che il colpo di stato militare in Cile mi fece pensare che qualcosa di simile sarebbe potuto accadere anche da noi. Presi i primi contatti con ex partigiani. Solo però nel 1975 compresi che il pericolo non poteva essere un golpe, che in un certo senso ci avrebbe aiutato, ma la fine del mondo, evento che va impedito a ogni costo. Tra la mia letteratura e il mio agire politico c'è, per forza, un nesso. Sono due spinte che si fecero sentire in me a cominciare dall'estate del 1935; si fecero sentire imperiosamente. Nell'estate del 1935 nacquero insieme il mio interesse per la letteratura, per la cultura e per la politica. Io già nella primavera avevo gettato la spugna, convincendomi che non sarei mai riuscito a diventare un giovane normale. Nell'autunno del 1935 avevo fondato un partito antifascista, e così via.

ZANGRILLI: Soprattutto per le tue creazioni degli anni Cinquanta quali "Esiliata," "I vecchi compagni," e *La ragazza di Bube* diversi critici (Jodi, Asor Rosa, Manacorda) sostengono che la Storia è un elemento esterno al racconto. Tu che ne dici?

CASSOLA: Io dico che hanno ragione. Effettivamente della storia mi sto interessando solo oggi. Di questo ritardo, dato che la pensavo così già nel 1945, non mi darò mai pace.

ZANGRILLI: C'è uno stretto rapporto tra storia e letteratura?

CASSOLA: Credo che siano la stessa cosa, dato che hanno per oggetto la vita.

ZANGRILLI: La storia cosa ti ha insegnato sulle azioni dell'uomo?

CASSOLA: Niente. La vita degli uomini è stata sempre dominata dalla guerra, ora si vorrebbe sconfiggerla, ma non sarà troppo tardi?

ZANGRILLI: E qual è la tua visione della Storia?

CASSOLA: La mia visione della storia, che non ha niente a che fare con gli avvenimenti così come si sono svolti, è una visione di pace.

ZANGRILLI: Negli anni Sessanta, specie dopo la pubblicazione della *Ragazza di Bube*, diventasti uno scrittore di successo. Come reagirono verso di te gli esponenti della neoavanguardia?

CASSOLA: Mi sembra che la neoavanguardia non sia riuscita a far letteratura. La sua reazione negativa su di me non ha influito affatto. I suoi esponenti mi ribattezzarono "Liala '63." Cioè uno scrittore che si concentrava sui contenuti, senza concedere nulla alla forma. Io sono un contenutista sfegatato, e sono convinto che le richieste dell'avanguardia, sempre formali, non abbiano avuto nessuna importanza nella vicenda, benché siano state prese molto sul serio dalla critica. Fu il capo dell'avanguardia, Sanguineti, che mi definì "Liala '63." Sanguineti è una persona fine e colta, ma in quell'occasione si comportò come una persona rozza e incolta. Io non meritavo davvero quell'accusa. Come non la meritavano Bassani ed altri scrittori importanti. Un'opera letteraria è sempre un corpo complesso: ogni giudizio schematico è fatalmente superficiale. E Sanguineti si era ridotto a ragionare per schemi.

In effetti è vero che tra me e la letteratura ufficiale e d'avanguardia non è corso mai buon sangue. Quando cominciai a occuparmi di queste cose, nell'immediato dopoguerra, mi mescolai il meno possibile al mondo letterario ufficiale che avevo subito ripudiato per la sua mancanza di ambizioni. Dopo la guerra, grosso modo, furono due i filoni letterari prevalenti: quello della letteratura impegnata e quello della letteratura pura. In quest'ultimo si rifugiarono sia coloro che mettevano, come avevano messo sempre, al primo posto la letteratura, per esempio Gadda e Landolfi, sia chi, come me, mettevo al primo posto la politica, come dicevo poco fa, ma ne avevo una diversa opinione dei cosiddetti

impegnati. Si trattava infatti di un impegno a senso unico. Per Vittorini e compagni, la rivoluzione era quella avvenuta in Russia nel 1917.

ZANGRILLI: Ogni narratore ha una propria idea di come deve essere composto un romanzo. Qual è la tua?

CASSOLA: Credo che un romanzo debba essere concepito subito, ma poi debba essere scritto con molta libertà.

ZANGRILLI: E cos'è il romanzo per Cassola?

CASSOLA: È il mezzo espressivo più importante.

ZANGRILLI: Perché, secondo te, all'estero il romanzo italiano contemporaneo non gode di grande successo?

CASSOLA: Non lo so, e non m'importa di saperlo. Sono le altre cose di cui mi interesso. Come evitare la fine del mondo.

ZANGRILLI: Nelle opere che vanno dagli anni Quaranta alla seconda metà degli anni Settanta tu prediligi la realizzazione del personaggio femminile. Perché?

CASSOLA: Perché le donne erano più consapevoli di quello che stavano facendo. Specialmente adesso, credo che le donne abbiano una funzione molto importante nella salvezza del mondo. Ma prima devono liberarsi dalle stupidaggini delle femministe, che non hanno fatto saper loro che la condizione d'inferiorità era dovuta solo al militarismo. In effetti le donne, salvo piccole eccezioni come le Amazzoni, il battaglione femminile che difese il Palazzo di Inverno dall'assalto dei bolscevichi, e le soldatesse israeliane, di fatto non fanno servizio militare e non partecipano alla guerra.

I personaggi femminili mi attirano proprio perché m'intrigano, perché mi riescono inesplicabili. Già da bambino io mi sentivo attratto dalla diversità. Mi sentivo sempre diverso dagli altri e ne soffrivo. Nato e cresciuto in una famiglia borghese colta, mi son sempre sentito attratto dai ceti popolari, cioè da un'umanità più semplice, più elementare, che conduce una vita più essenziale. Quando mi son messo a scrivere, mi è venuto naturale ambientare i miei racconti in quei paesi e tra quella gente umile del popolo, della piccola borghesia provinciale. Fin dai primissimi raccontini datati 1937 i miei personaggi appartengono a quei ceti e vivono in quei luoghi. Ecco, proprio a questa attrazione per il diverso, io attribuisco la mia predilezione per i personaggi femminili, perché, evidentemente, non ci sono esseri più diversi da me delle donne.

ZANGRILLI: Il tuo stile (linguaggio, sintassi, ecc.) è di una estrema semplicità e chiarezza. Come mai questa scelta stilistica?

CASSOLA: È stata una scelta dovuta al fatto che io credevo che un libro debba andare nelle mani di tutti.

ZANGRILLI: Negli anni della tua formazione letteraria cosa trovasti nella letteratura straniera che quella nostrana non ti poteva offrire?

CASSOLA: Io mi sono formato sui primi due libri di Joyce. Segno evidente che la letteratura non ha confini. Dal 1935 al '40 mi impressionarono profondamente i *Dublinesi* e *Dedalus*. L'autore di questi libri, Joyce, mi diede la spinta a formarmi una poetica esistenziale, o come la chiamavo allora, poetica subliminare. La letteratura subliminare comincia col primo Joyce, perché il suo *Ulisse* rappresenta una ricaduta nella palude del naturalismo. *Subliminare* infatti significa sotto la soglia, cioè sotto la soglia della coscienza pratica: l'emozione poetica non appartiene alla sfera della coscienza pratica, ma alla coscienza che sta sotto, alla coscienza subliminare. Il subliminare è l'oggetto spogliato di ogni suo attributo ideologico, storico, psicologico, ecc., coincide cioè con il nudo fatto dell'esistenza. Il termine *subliminare*, come ho detto diverse volte, lo conio Manlio Cancogni, il quale condivideva in pieno le mie idee ma che rimase anche lui sconcertato quando scrissi "La visita," nel 1937, a vent' anni. "La visita" inaugurò la mia maniera personale, definita più tardi "il film dell'impossibile," e che oggi chiamerei "poetica negativa." Tale maniera non era stata praticata dal primo Joyce, né da nessun altro. Con Cancogni eravamo pervenuti a formulare una poetica letteraria generica. Il primo Joyce quindi ha maggiormente influito sulla mia formazione letteraria. Poi c'è stato l'influsso anche di altri scrittori quali Lawrence, e Tolstoj.

La lezione di Lawrence poté essere messa in pratica da me solo quando cominciai a cimentarmi con narrazioni lunghe, cioè, praticamente da quando scrissi, nel 1949, il mio primo romanzo, *Fausto e Anna*. Anche nei due successivi, *La ragazza di Bube* e *Un cuore arido*, tenni presente la lezione di D.H. Lawrence e in particolare del suo romanzo *Figli e amanti*, che per decenni è stato per me un romanzo modello ineguagliabile.

Altri autori che mi diedero da pensare e che provocarono in me un'altra crisi letteraria, furono Pasternak col suo *Dottor Zivago*, che lessi nel 1958, Robbe-Grillet e Thomas Hardy. Nel *Dottor Zivago* apprezzai soprattutto la componente esistenziale. In Robbe-Grillet mi colpì il romanziere che raccontava non in base ai mutamenti che avvengono nel tempo ma in base ai mutamenti che avvengono nello spazio. Hardy mi sembrò che procedesse solo per forza

d'immaginazione, e l'immaginazione è la facoltà che resta necessariamente sacrificata in ogni romanzo costruito.

Difficile e lungo invece sarebbe il discorso su Tolstoj. È il massimo narratore che si sia cimentato nella rappresentazione della guerra, e io l'ho tenuto presente ogni qual volta mi son trovato a dover far la stessa cosa. E sono in debito anche verso altri scrittori, come Cecov, Flaubert, Verga, ecc.

ZANGRILLI: E come si giustifica la tua ammirazione per Tozzi?

CASSOLA: Tozzi è un grande scrittore. Per me la sua rappresentazione è importante. Egli è in fondo uno scrittore tragico, e in questo senso la mia ammirazione per lui non si giustifica. Ma per caso non sono anch'io uno scrittore tragico? In questi ultimi tempi, mi sono venuti parecchi dubbi al riguardo.

ZANGRILLI: Come mai da parecchi anni collabori alla terza pagina del *Corriere della sera*?

CASSOLA: Ho collaborato al *Corriere della sera* perché era il maggior quotidiano italiano e quindi uno spazio ideale per far conoscere la mie cose. Ora ci sono tornato per la stessa ragione.

ZANGRILLI: Le tue donne davvero hanno "un cuore arido"?

CASSOLA: I personaggi maschili che ho creato non sono affatto i miei portavoci. Raramente ho messo in scena personaggi maschili che mi somigliano. In genere ho messo in scena personaggi diversissimi da me, addirittura antagonistici. Credo che questo risulti chiaro dal romanzo intitolato appunto *L'antagonista*, uscito nel 1976. Io non sono né il Piero dell'*Antagonista*, né l'Alfredo del *Cacciatore*, né Marcello di *Un cuore arido*, né Bube né il Baba dei romanzi omonimi, e così via. Non sono quindi responsabile né delle loro opinioni né delle loro azioni. Tuttavia con questo non voglio dire che le ragazze dei miei romanzi siano campioni di razionalità e di modernità. Sono quello che sono, ragazze degli anni Trenta e Quaranta, che in genere non lavorano, non hanno una vita propria, sono grette e calcolatrici. Attento! *Un cuore arido* l'ho intitolato così per la sua ambivalenza. Anna Cavorzio infatti non è arida, se ad arida si dà il significato di non affettiva. Anna Cavorzio ha in effetti una normale vita affettiva, vuole bene alla zia e alla sorella, e per Mario Pisani concepisce addirittura una passione, infatti si dà a lui quando sa che non lo vedrà più. Che lei abbia un cuore arido glielo dice in principio un innamorato deluso, ma non si può credere alle sue parole. Il cuore di Anna è soprattutto gonfio di amore per la vita, per l'esistenza.

Quest'Anna mi darebbe ragione se oggi venisse a sapere che io sono impegnato in una lotta politica per la continuazione della

vita, per salvare il nostro pianeta, l'umanità. Anna sottoscriverebbe l'affermazione da me fatta da giovane: "Quando si è detto la vita, si è detto tutto."

ZANGRILLI: Qual è il tuo personaggio meglio riuscito?

CASSOLA: I miei personaggi meglio riusciti forse sono gli animali. Per esempio Lucky del *Superstite*, di cui già abbiamo parlato.

ZANGRILLI: E secondo te quali sono le ragioni per cui tanti scrittori italiani sono misogini?

CASSOLA: Non lo so e non mi importa. È probabile, però, che sia dovuto all'educazione militarista. Ai miei tempi si diceva: "Chi non ha fatto il militare e non ha preso lo scolo, non è un uomo." Credo però che le donne avranno una grande parte nella salvezza del mondo.

ZANGRILLI: Il coro dei personaggi è una ricca componente delle tue opere. Nell'*Antagonista* essa serve a dimostrare che ogni personaggio è antagonista dell'altro?

CASSOLA: Osservazione giusta. Pietro è certamente l'antagonista di Ferruccio. A sua volta Pietro ha degli antagonisti come Gianluca, Gendolfi, ecc.

ZANGRILLI: Nel quadro della tua produzione che importanza ha *Monte Mario*?

CASSOLA: Molta. Infatti mi ha permesso di scrivere dopo *L'amore tanto per fare* che ne è il seguito e che io considero uno dei miei migliori romanzi.

ZANGRILLI: Ritieni ancora *Il taglio nel bosco* il tuo capolavoro?

CASSOLA: Sì, ma questo racconto lungo non deve gettare ombra sulla mia opera posteriore di ben altra importanza.

ZANGRILLI: Puoi spiegarmi il motivo per cui ambienti quasi tutti i tuoi racconti in Toscana (Volterra, Cecina, ecc.)?

CASSOLA: Fino a quindici anni vivevo a Roma. E per Roma ho sempre avuto avversione. A Cecina e a Volterra sono stato affezionato fin dall'infanzia; erano posti dove andavo in villeggiatura. Simile e opposto a Re Mida io mutavo in metallo vile tutto quello con cui venivo a contatto. La vita vera per me scorreva in Toscana, dove studiavano i miei cugini. Poi la mia conoscenza della Toscana si allargò: conobbi prima Pisa, poi Firenze, poi altre città. Roma la lasciai nel '40 quando avevo ventitré anni, e da allora non ci sono più tornato a stare.

Volterra era per me la campagna e Cecina il mare. Da piccolo amavo la campagna e detestavo il mare: Volterra quindi mi era cara, Cecina no. Nel periodo in cui tentai senza successo di diventare un giovane normale, cioè tra i quattordici e i diciotto anni, le

parti si invertirono: Cecina diventò per me più importante di Volterra. Poi quest'ultima riprese il sopravvento, perché fu teatro della mia decisione di diventare uno scrittore. Fu a Volterra che diventai liberalsocialista; fu a Volterra che feci la Resistenza, ecc. Oggi, se devo indicare a quale città mi sento più legato, non ho dubbi nell'indicare Volterra. Ma oggi, per me, il problema e il significato dei luoghi ha perso d'importanza.

ZANGRILLI: Spesso tu ripeti un'idea resa famosa da Pirandello: "La vita o si vive o si scrive," *Vita d'artista* (Milano: Rizzoli, 1980), p. 111. Tu sei riuscito a fondere questi due stili di vita?

CASSOLA: Una è stata quella del 1949, che mi fece cambiare indirizzo letterario, ma fu dovuta a una faccenda privata, il che mi fece credere che le vicende private abbiano più importanza di quelle pubbliche. Il 1945 infatti non mi aveva cambiato, e mi cambiava il 1949, anno in cui agli altri non era successo niente. Poi ci fu quella di dieci-undici anni dopo, quando credetti necessario tornare alla mia poetica giovanile, o meglio darle quel posto che non avrebbe mai dovuto perdere, il mondo come mi appariva dalla contemplazione dell'esistenza. La partecipazione alla vita poteva portarmi anche a fare il partigiano e a riflettere sulla Resistenza in modo personale. Oggi considero il cambiamento più importante quello che mi ha portato alla letteratura impegnata.

ZANGRILLI: Ti vedi uno scrittore che giudica o che rappresenta la realtà?

CASSOLA: Sono uno scrittore che giudica la realtà; prima la vedo come uno che la rappresenta.

ZANGRILLI: Spesso gli studiosi (come Asor Rosa) hanno affermato che tu ti ripeti rappresentando nelle tue opere gli stessi temi, personaggi, eventi, ecc. Tu che ne dici?

CASSOLA: Io non mi ripeto. Se infatti è una ripetizione che il mondo va salvato a qualsiasi costo, ben venga la ripetizione.

ZANGRILLI: Ci sono stati critici che acutamente hanno saputo esaminare le tue creazioni?

CASSOLA: Sì, per esempio, Citati e Fortini, a proposito di *Un cuore arido*.

ZANGRILLI: Cosa avresti voluto che la critica avesse esplorato della tua produzione?

CASSOLA: Avrei voluto che la critica avesse esplorato soprattutto l'ultimo periodo della mia produzione, e in special modo i romanzi avventuristici e storici, che io considero tra i miei migliori.



MAUDA BREGOLI RUSSO. *Renaissance Italian Theater*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1984. Pp. XVI + 220.

As Robert Rosenthal, Director of the Special Collections of the Joseph Regenstein Library of the University of Chicago, points out in his foreword, most of its Italian Renaissance Theater section was built up by two men: Professor John Matthews (1865-1940) of the English Department and Louis H. Silver, a book-collector and friend of the Library, who donated his holdings of Italian plays in the late 1950s. Since that time the Library quite naturally added to the collection as permitted by funds and circumstances.

In the preparation of her bibliography, the compiler Mauda Bregoli Russo followed the format so successfully used by Louise George Clubb in her catalogue of Italian plays (1500-1700) in the Folger Library in Washington, D.C., published in Florence by Leo S. Olschki in 1968. Bregoli Russo has added, when available, selected and essential bibliographical references on the author and play. Her bibliographical notes on Guarini's *Il Pastor fido*, Machiavelli's *Mandragola* and *Clizia*, Sforza degli Oddi's *L'Erofilomachia* and Giovanni Battista Della Porta's *Cintia* are excellent examples of the compiler's design to facilitate the task of the researcher by supplying as much information as possible.

The Bregoli Russo catalogue of plays represents a valuable extension of the bibliographies compiled by: Beatrice Corrigan — a pioneer in the field — of the University of Toronto collection in 1961, followed by her three supplements in *Renaissance News* in 1963, 1966 and 1974; Marvin T. Herrick of the University of Illinois holdings in 1966, and Louise Clubb of the Folger Library Italian Renaissance plays in 1967. This handsomely produced Olschki volume would have profited by a more careful proofreading of the text and the inclusion of an introduction. Despite these observations the bibliography serves to remind the student of drama of the wealth of resources readily available for research in the United States and Canada. The incorporation into the book of 56 copies of engraved title pages, woodcuts, printers' devices and portraits, clearly reproduced, enhance the usefulness of the bibliography.

JULIUS A. MOLINARO  
*University of Toronto*

GIANFRANCO FOLENA. *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Einaudi Paperbacks 139. Torino: Einaudi, 1983. Pp. XIV + 496.

In questo complesso e suggestivo volume il Folena raccoglie una serie di saggi tutti apparsi (con l'eccezione di due inediti) in un arco di tempo che va dal 1957 al 1982, con parziali modifiche e opportuni aggiornamenti bibliografici nelle note; ma la pur notevole distanza cronologica in cui sono stati originariamente elaborati non impedisce a questi saggi di strutturarsi come momenti particolari di un itinerario frastagliato e preciso, di un discorso fondamentalmente unitario che fa di questo lavoro uno dei contributi più validi e più significativi sulla condizione e sulle caratteristiche dell'italiano nel Settecento.

Il volume è articolato in quattro parti, ognuna delle quali indaga specifici settori della situazione linguistica del secolo. Nella prima ("Una lingua per la critica e l'economia") il Folena si sofferma ad analizzare sinteticamente ma puntualmente gli aspetti del "rinnovamento," riconoscendo nel corso del Settecento il succedersi di varie fasi culturali e linguistiche insieme, da un momento iniziale in cui dominano le figure, e gli interessi, degli eruditi e dei letterati arcadi, a un successivo periodo di scrittori scienziati ed enciclopedici, cui fa seguito quello degli economisti e dei riformatori, per concludersi con l'avvento dei pensatori politici dell'epoca della Rivoluzione. Un esame dettagliato delle varie fasi, della prima e della terza in particolare, da un lato suggerisce che la cosiddetta "crisi linguistica" del Settecento non coincide con il "francesismo," ma riguarda piuttosto l'affermarsi dell'Illuminismo europeo "in uno spazio geografico e sociale fortemente differenziato e attraverso il progresso delle generazioni" (p. 54), al quale l'Italia partecipa attivamente, rinnovando il suo vocabolario soprattutto sotto il "predominio della lingua e della mentalità scientifica" (pp. 54-55), mentre dall'altro conferma che le discussioni sulla lingua, abbandonando il più tradizionale aspetto letterario, affrontano il problema in un contesto sociale e razionalistico. Il Folena indugia in special modo sulle *Consulte amministrative* del Beccaria, nelle quali rileva l'"uso costante . . . di regionalismi lombardi adattati in italiano e di termini dell'amministrazione e del mercato milanese" impiegati in una struttura lessicale che, sul modello del francese, accetta tutta una serie "di neologismi astratti e tecnici" (p. 68), riflettendo quella situazione della lingua tipica della Lombardia che avrebbe riguardato da vicino anche il Manzoni.

Nella seconda parte, "Una lingua per il teatro: Goldoni," l'attenzione si rivolge all'esperienza linguistica di questo "artista tutt'altro che istintivo ed estemporaneo, e non precoce" (p. 165), riconosciuta come il punto d'arrivo della tradizione della lingua usata nella commedia dell'arte dalle maschere, partendo dalla quale egli muove "verso la lingua parlata e reale dei personaggi immersi in un ambiente" (p. 144). Il commediografo veneziano, sostanzialmente indifferente ai problemi della lingua letteraria "per la quale non ha vocazione né orecchio" (p. 134), indirizza i suoi interessi soprattutto verso il pubblico del teatro e trova a disposizione nella sua città lo strumento ideale: una "lingua parlata socialmente unitaria senza stratificazione rigida, lingua usuale anche della classe dirigente e

lingua scritta non 'grammaticale'" (p. 91); della sua osservazione viva e diretta della realtà il dialetto riflette "soprattutto, ma non soltanto, il momento affettivo ed espressivo," mentre l'italiano ne deriva "la sua ricchezza di colore e la sua diversa concretezza ed espressività" (p. 104), e il suo francese diventa "lingua analitica eminentemente dialogica" (p. 109). L'analisi del Folena si sofferma in particolare sull'esperienza del dialetto goldoniano, che non è più "convenzione caratteristica e giocosa" del mondo delle maschere, ma diventa "realtà di dialogo e terreno d'incontro fra i personaggi, mezzo unitario e sfumato nel quale i parlanti sono immersi come nella loro atmosfera" (p. 137), e che, lungi dall'essere "trascrizione fonografica," "anche nei suoi strati più bassi respira un'aria civile, una tradizione antica, e ha in tutti i suoi piani stilistici un comune denominatore di raffinatezza espressiva" (p. 97); esso costituisce dunque il veicolo ideale per la trasposizione del mondo poetico del Veneziano, ispirato a una realtà semplice e quotidiana, a una visione armoniosa e spontanea dell'esistenza ("nessuno prima di lui aveva espresso così direttamente l'immagine gioiosa della vita, delle cose effimere della vita, in un'onda di divina letizia, di istintiva e insieme ragionevole felicità," p. 155).

Nella terza parte, "Una lingua per la musica," vengono esaminati alcuni momenti della storia del melodramma, con il quale si assiste alla nascita e allo sviluppo di "una lingua che non è . . . indispensabile intendere ma soltanto ascoltare," in una situazione analoga a quella che si era creata con la commedia dell'arte, in cui la parola era "supporto . . . della mimica e del lazzo," come qui lo è "del segno scenico-musicale" (p. 219). Il Folena ripercorre innanzi tutto le vicende della *Fida Ninfa* di Scipione Maffei, un lavoro elaborato originariamente nel 1694 e successivamente rivisto in varie circostanze (e dovette trattarsi di revisioni non indifferenti, se l'opera può ora essere collocata in quel "clima riformistico e razionalistico dell'Arcadia," p. 247, dal quale il Veronese era molto lontano fino al viaggio a Roma e alla 'conversione' letteraria del 1698, come lui stesso riconobbe e come documentano i molti inediti che di lui ci sono rimasti) fino alla versione a stampa del 1730, nella quale è notevole la "disposizione alla musica" (p. 251) e per la quale l'intervento di Antonio Vivaldi, in occasione della prima rappresentazione del '32, avrebbe costituito un caso "di singolare, puntiglioso e quasi religioso rispetto del testo e anche di intelligente attenzione a tutti i suggerimenti che potevano derivarne" (p. 244): caso tanto più eccezionale e significativo dell'atteggiamento del musicista veneziano, se si considera "il suo pessimo gusto letterario nella scelta, manipolazione e forse anche produzione di testi" (p. 276) a proposito delle cantate (difficile non pensare in tale contesto ai quattro orrendi sonetti descrittivi che accompagnano nella prima edizione del 1725 le sue sublimi, famosissime *Stagioni*). Un altro esempio di perfetta collaborazione fra musicista e poeta è rappresentato dalla *Serva padrona*, per la quale Gennaro Antonio Federico offrì al genio di Giovan Battista Pergolesi "un meccanismo perfetto, un piccolo capolavoro di funzionalità scenica e musicale" (p. 291), e che ancor oggi "parla . . . un linguaggio perfettamente comprensibile, semplice e sempre nuovo, per la ricchezza che si nasconde dietro quella incantevole semplicità" (p. 282). Dopo un rapido, ma assai stimolante, *excursus* sull'attività in questo campo del Goldoni che, con i suoi quindici intermezzi e cinquantacinque drammi

giocosi, può essere considerato "il più fecondo e congeniale creatore di testi d'opera buffa, giocosa o comica, e di commedia musicale" (p. 309), il Folena indugia infine sulle innovazioni contenutistiche, formali e metriche del "melodramma immaginario" (p. 326) che nella sua traduzione delle *Poesie di Ossian* il Cesarotti elabora sul "magro dialoghetto in prosa" (p. 327) dell'originale circa l'amore e la morte di Comala e sull'attività del Monti come librettista, sottolineando l'influsso di questi due poeti neoclassici sui successivi sviluppi del melodramma nel corso dell'Ottocento.

Nella quarta e ultima parte ("Eteroglossia europea: il francese di Goldoni e l'italiano di Voltaire e di Mozart") è evidente più che altrove l'intento del Folena in questo suo volume, che non vuole tanto esaurire un argomento o percorrere in tutte le sue dimensioni un campo specifico, ma piuttosto portare alcuni esempi significativi, 'saggiare' appunto, sottolineandone l'importanza e aprendo la strada ad ulteriori analisi e ricerche, alcuni settori particolari che spesso non sono stati abbastanza considerati e tenuti presenti, e a volte tralasciati affatto come marginali e pressoché insignificanti. Così, riprendendo alcuni spunti della seconda parte, il Folena analizza l'uso del francese, e i reciproci influssi dell'italiano su quest'ultimo e di quest'ultimo sull'italiano, presso il Goldoni, soffermandosi sul *Bourru bienfaisant*, sull'*Avare fastueux*, sul linguaggio francesizzante più o meno deformato che parlano alcuni personaggi in varie altre commedie, e infine sui *Mémoires*, "messaggio caloroso e razionale che si colloca . . . all'incontro di due civiltà teatrali" (p. 395). Nell'epistolario di Voltaire invece, in un "impianto . . . squisitamente aulico e convenzionale, ma senza radici storiche e preoccupazioni letterarie," l'italiano ha un tono "da segretario galante contesto di cascami petrarcheschi e melodrammatici" nelle lettere d'amore a Madame Denis, mentre nella corrispondenza con letterati e accademie italiani acquista un carattere "di cerimonia" pur in un "periodare nervoso e ineguale"; vi appaiono comunque anche "la vena colloquiale e finanche lo scarto espressivo più basso, il gusto della parola triviale di ascendenza non certo letteraria" (p. 404). Nell'epistolario di Mozart infine, dove il Folena esamina particolarmente i giochi di sovrapposizione e intersecazione di varie lingue all'interno della stessa lettera, che documentano l'agile vivacità e la vitalità gioiosa dell'animo del compositore, l'italiano, la lingua più usata dopo il tedesco, presenta "due registri fondamentali: di lingua familiare affettiva" soprattutto nelle lettere alla sorella, e "di lingua professionale e tecnica nel dominio musicale" (p. 443); entrambi sono in ogni modo "di costituzione domestica e di natura colloquiale, con scarso spessore letterario e rari aulicismi, semmai con punte verso il popolare e il triviale" (p. 440).

Risulta chiaro anche dai rapidi, schematici profili che ne siamo venuti tracciando che questi saggi (o meglio sarebbe forse chiamarli capitoli di un unico discorso, capitoli ai quali molti altri se ne potrebbero aggiungere — e il Folena stesso nella "Premessa" parla del suo lavoro come di "un libro aperto e in progresso, per altri sviluppi e per altri itinerari," (p. XI) — ma che offrono comunque un panorama assai accurato, se non completo e definitivo in tutti i particolari, della situazione dell'italiano nel Settecento) interessano certo in primo luogo lo studioso della lingua, ma non esclusivamente: il critico della letteratura e lo storico della cultura possono rintracciarvi numerose analisi e valutazioni che consentono tutta una serie di verifiche e di accertamenti dei quali non sarà più possibile

non tener conto nel quadro complessivo di quel secolo. Questo volume, come da un lato conferma "l'lungo studio e 'l grande amore" con cui il Folena si è dedicato per anni all'indagine del Settecento, così dall'altro costituisce senza dubbio un punto di arrivo fondamentale nell'analisi dell'età dell'Arcadia e dell'Illuminismo, e un punto di partenza assai sollecitante per approfondire e definire i problemi che la riguardano e che ancora attendono di essere risolti.

ANTONIO FRANCESCHETTI

*University of Toronto*

LUIGI CIAMPOLINI. *Viaggio di tre giorni*, a cura di Luca Toschi. Napoli: Guida Editori, 1983. Pp. 132.

L'attenzione degli studiosi intenti ad indagare la produzione letteraria italiana della prima metà dell'Ottocento è spesso e volentieri ingiustamente monopolizzata dalla canonica triade Foscolo/Leopardi/Manzoni. I cosiddetti minori di questo periodo se non nascosti in piccoli ritagli antologici vengono solitamente scrutati da pochissimi addetti ai lavori.

Per questa fondamentale verità la ripubblicazione del romanzo di Luigi Ciampolini, *Viaggio di tre giorni*, deve considerarsi un auspicabile esempio di ciò che si potrebbe fare al fine di ridestare l'interesse e riportare l'attenzione della critica su validi filoni di un fecondo ed eterogeneo periodo della nostra storia letteraria.

Di tipica matrice Sterniana, specie del *Sentimental Journey*, questo lavoro del Ciampolini continua, in un periodo in cui (1832) fioriva in Italia il romanzo storico, forme narrative del romanzo diaristico settecentesco. Il piano dell'opera scaturisce da un invito che il protagonista riceve di recarsi a Napoli dove gli verrà riferito un segreto di grandissima importanza. Il viaggio non è lungo; di circa quaranta miglia; di tre giorni appunto, che lo conduce dall'entroterra campano, attraverso ospedali, bettole, villaggi, talvolta a piedi talvolta a cavallo o in diligenza, fino alla città partenopea.

Il racconto consiste di quarantasette capitoli (meno il tredicesimo che manca nell'edizione originale) strutturalmente poco omogenei (alcuni lunghi capitoli si alternano a capitoli brevi o brevissimi). Il viaggio dell'autore non rappresenta un tentativo di viaggio a ritroso volto alla riscoperta, attraverso la memoria storica e soggettiva, di una realtà perduta. Il tragitto è un pretesto attraverso il quale l'Io narrante si abbandona in un collage di episodi e di incontri sempre velati da un'ironia la quale, come osserva Luca Toschi nell'introduzione: "mette in luce una chiara tensione morale e civile" (p. 13). Il tema del viaggio costituisce il fattore compositivo e strutturale dell'opera; il mezzo tramite cui il protagonista diventa critico pungente di convenzioni e costumi sociali ma al tempo stesso portatore di missioni riformistiche.

Emblematico di questa vena riformistica è il capitolo XXVII dove l'autore auspica una più equa distribuzione di ricchezze, un sistema di pubblica istruzione più liberale, servizi più umani in manicomi e riforme militari. In altri episodi, sempre con un'ironia dissacrante, l'osservatore

critica le più svariate componenti socio-culturali dell'epoca: dalla volubile ed antiquata prassi diplomatica ottocentesca (cap. XV), al ruolo riduttivo dei critici letterari (cap. VI).

Il Ciampolini non termina il suo tragitto geografico-letterario né in un ritrovamento né in una reintegrazione umana. La sua non è un'elegia del passato. Egli si è soffermato all'esaltazione di una realtà composita, a volte frammentaria, spezzettata ma sempre immancabilmente volta a sottolineare e legittimizzare la contemporaneità; a esaltare, in tono polemico quasi, il presente storico in un periodo in cui "... Sir Gualtiero Scott, come è noto, scrive storicamente i romanzi, e in foggia romanzesca l'istoria" (pg. 66).

È doveroso indicare, in conclusione, l'ottima introduzione storico-biografica che Luca Toschi ha preparato per questa edizione.

BRUNO P. MAGLIOCCHETTI

*University of Toronto*

ELIO GIOANOLA. *Pirandello, la follia*. Genova: Il Melangolo, 1983. Pp. 286.

Specie coi volumi su Rabelais, su Dostoevskij e sulla teoria del romanzo Michail Bachtin si è imposto come uno dei cultori di critica e di estetica più influenti del nostro secolo. In *Pirandello, la follia* Gioanola si serve di concetti bachtiniani per un'interpretazione originale dell'arte di Pirandello. Confronta quella che egli chiama la poetica "carnevalizzata" di Bachtin con quella umoristica di Pirandello con un attento procedimento parallelo. Sorpreso dal fatto che Bachtin non conosceva Pirandello, Gioanola conclude che Bachtin dovette fondare il suo discorso sul carnevalesco esclusivamente sull'opera di Dostoevskij, mentre l'opera di Pirandello sarebbe potuta felicemente rientrare nel genere del carnevalesco, proprio nell'accezione delineata dallo studioso russo. Nel carnevalesco dostoevskijano Bachtin riconosce soprattutto una moltitudine di condizioni psicologiche riflesse in strutture narrative polifoniche, e Gioanola le paragona a quelle esposte da Pirandello nel saggio "L'umorismo," quale il fenomeno dello sdoppiamento dell'io e della scrittura psicologica che impiega anche il linguaggio popolare-dialettale. Bachtin che teorizza sul carnevalesco e Pirandello sull'umorismo, secondo Gioanola, stanno percorrendo le stesse strade e raggiungono i medesimi risultati, tra cui quello di considerare il loro genere "negatore di ogni tradizione."

La letteratura carnevalizzata-umoristica di Pirandello contiene il fantastico. Esso è ricco di implicazioni psicologiche e psicanalitiche, sviluppa il tema del doppio, del corpo e dell'ombra (M. Pascal-A. Meis); un'ombra che per Gioanola può anche significare la parte cattiva dell'io. La divisione schizoide dell'io si fa tra l'altro "una sofferenza a carattere psicotico e sintomo di una difesa contro di essa," come dimostra l'indagine dettagliata dei racconti "Dialogo tra il Gran Me e il piccolo me" e "Soffio," la quale indagine confuta anche le idee critiche che si sono date su questo argomento, da Gardair a Ferroni, a Spizzo. In altri racconti il motivo del

doppio viene sviluppato dall'autore col *topos* di coppie di amici inseparabili, di gemelli, dell'intreccio di doppi rapporti, e giocato su schemi di ripetizioni, di riflessioni narcisistiche, di specchi, di raddoppiamenti, ed il motivo si riflette nella struttura simmetrica della narrazione.

L'indagine psicologica del critico si rivolge fruttuosamente anche al tema dell'identità, concentrandosi soprattutto sul romanzo *Il fu Mattia Pascal*. Il cui protagonista, scrittore della propria avventura, possiede una personalità psicologicamente interessante dati i rapporti straniati con la famiglia in cui si sente prigioniero, la psicologia del giocatore, e la risultante "divisione schizoide dell'io," nell'incarnazione di Adriano Meis. La libertà prospettata da Mattia si traduce in vuotezza, nel sentimento di essere "forestiero della vita," nella incapacità ed impossibilità di recuperare la propria identità. Per parecchi aspetti i problemi della crisi dell'io di Mattia non sono molti diversi dal protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, un romanzo non certo capolavoro ma *summa* di tutti i motivi pirandelliani della psicologia dell'io.

La parte forse più bella di questo libro è quella dedicata alla follia pirandelliana. La quale non solo esibisce spesso caratteri di saggezza e di moralità ma si traduce anche in spiritualità francescana, in espressione di parapsicologia, come illustrano ad esempio gli eventi della novella "Quand'ero matto," e rivela in fondo la "struttura psichica" dell'autore. I personaggi folli-saggi dell'opera pirandelliana sono attenti osservatori, possiedono gli occhi "a cannocchiale," il loro vedere è metafora del pensare e del capire. Questi ed altri atteggiamenti quale il rinchiudersi nell'"abisso del silenzio" di un personaggio come Serafino Gubbio, ci dicono che essi possiedono davvero una personalità schizoide. Pirandello però è uno "schizoide sano di mente" che opera persino indipendentemente da Freud quando rappresenta e definisce i labirinti dell'inconscio nei suoi racconti quali "Il gorgo" e "L'Ave Maria di Bobbio." Il suo personaggio è soprattutto condotto da un atteggiamento schizoide a recitare tante parti, ad interpretare il ruolo del "falso" e del "vero," a intraprendere il viaggio nella follia. Egli approda a questo viaggio anche con la sofferenza delirante del sentimento di gelosia ("L'uscita del vedovo"), che tra l'altro diventa morbosità, odio e presenta risvolti di omosessualità inconscia ("Tu ridi").

Per la prima volta la critica pirandelliana sottopone le immagini della sessualità dell'opera di Pirandello ad una interpretazione psicanalitica. Per Gioanola tali immagini concludono bene il quadro psicologico dell'individuo. Come nel caso di Enrico IV, la cui tragedia è una tragedia di gelosia. La gelosia di un uomo non "capace di vivere né con la donna né senza la donna," che in sostanza è una forma di disprezzo, di aggressività e di impotenza di amare dell'io scisso di Enrico IV. Spesso in Pirandello il sentimento della gelosia viene soppiantato da altri di natura più negativa, sempre inerenti alla sessualità. Nicola Petix, protagonista della novella "La distruzione dell'uomo," sente un odio profondo per la sua vicina di casa incinta e sadicamente la uccide. In Pirandello lo scatto violento è sempre diretto contro la sessualità ("Il chiodo"). Ma in termini psicologici questa violenza vuol significare soprattutto paura ed angoscia. La violenza e il sesso formano la matrice di molte narrazioni pirandelliane, come "Uno di più" in cui la piccola Dreina, come tanti altri bambini pirandelliani, resta traumatizzata dalla scoperta della sessualità.

Nell'opera di Pirandello ricorre incessantemente l'immagine femminile. Secondo le prospettive psicanalitiche di Gioanola, la donna è causa di ogni problema dell'uomo, incluso l'insorgere delle tendenze omosessuali. La sua immagine raffigura le complesse ossessioni sessuofobiche di Pirandello, come potrebbero illustrare le novelle "La realtà del sogno," "Ignare," "Pena di vivere così."

Altri motivi della poetica pirandelliana trattati da Gioanola sono ad esempio il motivo dell'*imago* della famiglia come ragnatela imprigionante, della nascita del personaggio e del rapporto ambivalente che l'autore stabilisce con lui, del mito della assolutezza e della efficacia della poesia.

L'autore fa ampio uso delle più recenti teorie psicologiche, specie quelle di R.D. Laing; discute la sostenibilità di idee di pirandellisti prestigiosi quale Debenedetti; cerca continuamente di documentare le proprie affermazioni con citazioni calzanti; e pur movendosi sempre con cautela, non rifugge dall'approdo al giudizio estetico; dandoci nell'insieme un libro di valore sull'opera di Pirandello.

FRANCO ZANGRILLI

City University of New York, Baruch Campus

GIUSEPPE PREZZOLINI: *Ricordi, Saggi e Testimonianze*. A cura di Margherita Marchione. Presentazione di Silvano Bambagioni. Prato: Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1983. Pp. 297.

This collection of sixty-three testimonials from friends and admirers of Giuseppe Prezzolini, who came into contact with him during his lifetime, was conceived on the occasion of a celebration in honour of the centenary of his birth, in Rome, January 14, 1982 when the author accepted the Penna d'Oro Prize conferred upon him by Sandro Pertini, President of the Republic of Italy. The celebrations continued in Rome later at a conference on the theme "Giuseppe Prezzolini tra i classici di domani," and at the Biblioteca Cantonale of Lugano January 27, 1982 with a book exhibition of Prezzolini's works and the presentation of Margherita Marchione's book on *Giuseppe Prezzolini: un secolo di attività*, published by Rusconi.

The book opens with a short piece by Prezzolini with personal reflections on Italy, the Catholic Church and United States over the past hundred years. Sister Margherita contributes a profile on Prezzolini, the man and his work, in a tribute to her thesis director, who urged her to continue with research and publication.

Renzo De Felice, author of the five-volume book on Mussolini, tells of his friendship with Prezzolini, which began on a sour note. Prezzolini had rebuked De Felice for having neglected to quote in the historian's *Storia degli ebrei sotto il fascismo* Prezzolini's article on the Italian Jews who fled to the United States from Italy during the Fascist period. Initially shocked, De Felice soon regained his composure when Prezzolini offered the historian the use of Mussolini's letters to him, written between 1909



and 1920, and by the former Columbia professor's successful endeavour to convince Ardengo Soffici to do the same with his letters from the Fascist leader. Giovanni Spadolini, Prime Minister of Italy from 1981 to 1982, dwells upon conversations and meetings with Prezzolini and writings which deal with some of the leading figures on the Italian literary scene: Gobetti, Papini and Soffici, to mention a few only, and concludes that the scholar had in his own way fought for a better Italy.

Italo De Feo, journalist and editor, reviews Prezzolini's two-volume *Diario* which records the author's morbid thoughts on the human condition in Italy immediately after Mussolini's march on Rome in 1922 — meditations brightened by a ray of hope. Giovanni Abbo, of the Holy See, selects excerpts of his correspondence with Prezzolini, begun in 1956, cites the critic's *Dio è un rischio*, a kind of last will and general confession, and expresses his regret for centenarian's lack of faith in God. To Vittorio Alfieri, philosophy professor, Prezzolini laments that he was suspected of being a Fascist in the United States, an anti-Fascist in Italy.

There are two messages from Pope John Paul II: the first contains an expression of good wishes: the second is a letter of thanks for the gift to the Pontiff of Sister Margherita's book on Prezzolini, transmitted via Agostino Cardinal Casaroli, Vatican Secretary of State. There is also a letter from Sandro Pertini in the name of the Italian people and in his own with words of admiration for the accomplishments of the indefatigable writer.

Handsomely printed, with sixteen pages of photographs, the Cassa di Risparmi e Depositi di Prato merits special mention as Sister Margherita's sponsor and publisher of an elegantly produced book.

JULIUS A. MOLINARO  
*University of Toronto*

EUGENIO MONTALE. *Otherwise*, trans. Jonathan Galassi. New York: Vintage Books, 1984. Pp. 160.

*Otherwise* is a most valuable translation of Montale's poetry from Italian by Jonathan Galassi. An editor at Random House in New York and poetry editor for the *Paris Review*, Galassi published in 1981 a well received edition of Montale's literary essays, *The Second Life of Art*. Once again then Galassi proves his admiration for the most revered contemporary Italian poet. His work reveals his excellence as a translator and his keen understanding of Montale's work. The book includes Montale's last published poems which appeared in 1981 shortly before his death. Interestingly, Galassi has translated the original title, *Altri versi e poesie diverse*, *Otherwise*, as he states in his useful introduction, to suggest the epigrammatic new style of Montale's most recent poetic production.

Galassi's collection of Montale's poems is divided into two parts. The first includes poems written between 1946 and 1973 when Montale was the chief literary critic for Milan's foremost newspaper, *Il Corriere della Sera*. They well reflect the poet's ancient disdain for the times he lives in

and must endure. Beyond their humorous, often hilarious façade, it is possible to detect the harsher reality of Montale's pessimism for mankind: his fear that man will fall victim to progress. Like many other contemporary artists, he assumes the role of society's conscience and, consequently, cannot hide his dislike for the vacuity of modern technological society. His poems are a call to all men to resist the temptation of mass culture wherein there is no place for original thinking nor any hope for emotional growth and development. The second part includes poems written at the time of his earliest masterpiece, *Ossi di seppia* [Cuttle-fish bones]. As this title suggests the main protagonist of these lyrics is the sea — the embodiment of Montale's vision of life. Like the sea, his poems attempt to convey the rhythms of life, the wholeness of creation, birth and death, calm and rage. These are poems of memory whose landscape recalls that of the Ligurian coast, near Genoa where Montale was born and raised as a child. They are not easy poems. Still, despite their obscurity, they awake in the reader a feeling of awe which corresponds to the poet's intentions to create a bond of understanding with the reader by eliminating the evident superficiality of sentimentalism. As noted by critics, time in Montale is always a negative reality. This is made evident by the frequent references to the passing of time and the ephemeral nature of reality. For Montale the stalemate of time represents man's vanity of waiting for an unattainable "hic and nunc," the eternal fleeting moment. Unlike Proust, Montale does not find joy in remembering. Memory does not bring a peaceful state of mind, a serene contemplation of the past. In many poems Montale reiterates his concern for the impossibility of remembering and, thus of establishing an harmonious relationship with the events of life. His anguished contemplation of reality does not obliterate completely a ray of hope, too often his poetry contemplates the possibility of the afterlife. Montale's quest for a transcendental truth is illustrated by this poem which brings together the main themes of his poetry: "Good Linuccia, climbing up / the pathway into life, who hesitates / and fears the time about to crack, / the water that passes the bridge and flows away. / I remember pearled Miramare, I remember the grove on the way up where you see / the arsenal and its smoke that mixes / with the melancholy morning mist. / I remember your fanlike words, / open-and-shut with flowing grace, / and the Adriatic evening that appeased / your insatiable curiosity. I remember . . . / nothing else. So much / time, such distance, so many tall / walls, such distance, so many tall / walls: and around us, what raging hell"(115). The profound lyricism that pervades this poem stirs a feeling that only the most privileged poets can evoke. Indeed, Galassi work deserves much credit for his sensitive translation and for providing such a good sampler of Eugenio Montale's poetry.

GIACOMO STRIULI

*Providence College*

FABIO DOPLICHER. *La rappresentazione* (Roma: Quaderni di Stilb, 1984). Pp. 155.

Fabio Doplicher si distingue dalle molteplici e difformi voci dell'attualità poetica in Italia per il serio impegno morale e civile con cui intende reagire alla crisi socio-culturale dell'età contemporanea. Prendendo le mosse dalla concezione schopenhaueriana del mondo visto come rappresentazione e specchio della volontà, egli rileva che nel mondo odierno è caduta la volontà, cioè la realtà noumenica dei fenomeni, per cui è rimasta solo la rappresentazione, ossia uno 'spettacolo' di immagini svuotate. In tale visione degradata della vita d'oggi, che è particolarmente evidente nell'ambiente disumanizzato della realtà industriale e urbana, gli uomini appaiono come manichini privi di vita e d'identità, alienati dallo spazio vuoto che li separa, e soggetti alla trasformazione continua della materia. La poesia, come tutte le arti, tende allora a farsi gioco astratto, eco linguistico del silenzio interiore dell'io. Doplicher si oppone sia allo "sperimentalismo astratto" delle avanguardie, che hanno formalizzato il niente, sia ai poeti che praticano "l'innamoramento verboso" poiché in entrambi i casi la parola poetica è data per scontata, senza venire verificata nel reale (Cfr. L'introduzione curata da Fabio Doplicher in *Poesia della metamorfosi*. Roma: Quaderni di Stilb, 1984, p. 29). Il poeta d'oggi, per Doplicher, dev'essere investito dell'importante funzione di opporsi all'irrazionalismo del suo tempo, offrendo un'arte rinsanguata dal pensiero, ma non priva di emozione; un'arte, cioè, che attraverso la duttilità significante della parola, foggi un linguaggio aderente alla metamorfosi della realtà. Il poeta, secondo Doplicher, deve inoltre proiettarsi nel "dopo-Novecento" rappresentando ed indagando lo stato di decadimento della nostra età di passaggio, ed allo stesso tempo fondando nuove utopie, nuovi ideali.

Tale disegno viene attuato ne *La rappresentazione*, il volume che incorpora testi poetici già apparsi su riviste e pubblicazioni degli anni Ottanta in versioni poi modificate. L'opera si prospetta come un metaforico viaggio attraverso il vuoto del mondo contemporaneo, compiuto con l'intento di costruirvi un significato e di invitare l'umanità alla riflessione. In un'epoca in cui realtà e finzione sono difficilmente distinguibili, Doplicher mostra lo spettacolo della metamorfosi odierna inserendovi la rappresentazione visionaria di un apocalittico futuro perché, com'egli stesso afferma, "il voler mettere in scena la passione suscita il bisogno di conoscenza" (Cfr. "Teatro e poesia," in *Ridotto*, Roma, Mensile di Teatro Siad, 12 dicembre 1983, p. 59). Il libro è articolato in cinque parti, ognuna delle quali comprende dei poemetti di ampio respiro, in cui vengono svolti narrativamente temi di portata mitico-allegorica, proposti come strumenti di ricerca conoscitiva.

Il volume si apre con "Metamorfosi del gabbiano" che è anche il titolo del primo poemetto, dove viene messo a fuoco il mutamento del modo di percepire e comunicare della collettività umana che pensa sempre più per immagini e trasferisce l'identità individuale ad una maschera astratta. Il gabbiano, che — come spiega Doplicher nel poscritto all'opera — ha cambiato negli ultimi anni le proprie abitudini, risalendo il Tevere e abitando in città, è un emblema dell'uomo contemporaneo, distaccato dalle proprie

origini culturali. Il suo stato esistenziale è "mosca cieca e metàstasi" (p. 9), ossia una condizione morbosa di alienazione ed inerzia mentale. Il gabbiano, però, giunge dal mare portando "ciuffi d'alghè" e "segnali di conchiglie e di sabbia" (pp. 10-11), rivelandosi, quindi, potenzialmente capace di rinnovamento; infatti, fin dalle prime opere poetiche di Doplicher, il mare che è legato ai felici ricordi dell'infanzia triestina dell'autore, è un simbolo costante di metamorfosi e rigenerazione. L'io poetico lancia, così, un appello all'uomo-gabbiano affinché si tolga la maschera e cessi di rappresentarsi, riacquistando la propria integrità interiore: "solo quando più non ti vedi / incontri il tuo personaggio" (p. 10).

La scelta del titolo greco per il secondo poemetto ("Synchron") come per molti dei successivi, segnala — come chiarisce Doplicher — il desiderio di risalire alle proprie radici culturali (Cfr. "Incontro con Fabio Doplicher" a cura di Franco Zangrilli, in *Italian Quarterly*, no. 95, Winter 1984, p. 68). In contrasto con un mitico passato si profila la dimensione presente. In "Synchron" la memoria del soggetto poetico proietta su uno stesso schermo spazio-temporale una serie di desolate istantanee di Trieste, New York e Parigi; allo stesso tempo viene posta in evidenza la metamorfosi del linguaggio inariditosi, resosi inadeguato e privo di un significato da esprimere: "l'immagine si rifiuta al proprio linguaggio, / trasgredisce alle regole del tempo" (p. 15). "Uomini-pergamena," ridotti cioè a parvenza d'immagini avvolte su se stesse, e "morti, sempre più leggeri," "asettici, assorti," dai volti "che per non generar pensiero / si riassorbono fuori dal tempo" (pp. 14-15) popolano il metamorfico scenario esistenziale, prigionieri di un meccanismo di composizione e scomposizione materica.

Nel "Teatrino dell'alchimista," il poemetto successivo, il processo di trasformazione della materia è indotto da un vecchio che schizza "stille di sperma / da ogni pelo eretto" e "li [gli uomini] infetta di palpiti, di desideri" (p. 19). Egli è la personificazione della *voluptas*, la forza procreatrice della natura, secondo le tesi del poeta-filosofo Lucrezio, poeta che Doplicher ha dichiarato di prediligere (Cfr. "Incontro con Fabio Doplicher," pp. 62-3). Il metaforico alchimista, in veste di capocomico, dispone le proprie creature nella "torre-teatro sotterranea" (p. 19), allestendo una recita dell'essere; egli muove le sorti dei suoi burattini come in una partita a scacchi, ma questi cercano di evadere la propria realtà esistenziale: "... nessun alfiere cade, nessun re è in pericolo, / acquattati cercano tutti di sopprimere la propria persona" (p. 20). L'uomo che assolve alla semplice funzione riproduttiva della propria specie, in balia di forze generatrici e determinatrici della sua storia, scomparirà senza lasciar traccia, riassorbito dal magma-alchimista, nella "candida prateria del suo corpo" che cresce come un "minaccioso fungo delle caverne" (pp. 20-1). Ne "La fusione," il poemetto successivo, l'io poetico riconosce che l'unico principio non soggetto a metamorfosi e distruzione è "il pensiero / scolpito dentro il crogiuolo / prima che la forma si riveli" (p. 24); il pensiero che si annida nelle forme sempre nuove della materia, costituisce la traccia che l'umanità deve seguire, l'oggetto di ricerca, il fondamento di ogni conoscenza.

Ne "La maschera di Faust," la seconda sezione del libro, viene messa a fuoco la figura pietosa dell'uomo moderno, il quale, pur possedendo l'impulso vitale di Faust, lo ha relegato all'identità inerte della propria maschera. La sua condizione corrisponde a quella dell'attore rinchiuso du-

rante le prove nella gabbia scenica (la "cage de scène" che è il titolo del primo poemetto) la quale, nell'Ottocento, veniva usata per proteggere la platea da eventuali incendi provenienti dal palcoscenico. L'attore isolato ed impotente viene abbandonato dal suggeritore che gli dice: "impara le battute dalla tua maschera" (p. 34); è questa una metafora dello stato di scissione dell'uomo d'oggi dalla società; e il suo metamorfico palcoscenico, caratterizzato da "i cambi continui di scena" (p. 34), rispecchia un mondo in via di trasformazione e di disfacimento. Il titolo del poemetto successivo, "Hypokrités," si riferisce — come precisa Doplicher nel poscritto — "al soggetto come attore, un io diviso, solitario dinanzi all'asimmetria dell'universo" (p. 142). Egli viene incitato a ricreare sulla scena una vita più credibilmente autentica di quella vissuta. L'arte simulatrice dell'attore assume i caratteri di una cerimonia sciamanica. Infatti, per attuare delle trasformazioni nella propria comunità, lo sciamano orientale, compiva dei rituali viaggi mimetici in una sfera irreale, servendosi di elementi e gesti simbolici e pronunciando formule determinate; egli veniva invasato da un demone e portava una maschera per denotare l'abbandono della propria personalità. La recita sciamanica dell'attore si presenta nei versi doplicheriani come un sacrificio individuale per il bene comune:

. . . tu rappresenta: innesta viti  
 su pali di cemento  
 mescola vino zucchero sangue di bue  
 ecco la coppa,  
 bevi se hai vinto  
 tu solo sai  
 quale tipo di solitudine. (p. 41)

Nel poemetto "Skené," l'attore è chiamato "risponditore di sogni," secondo l'accezione del termine greco "hypokrités" che vuol dire "veggente e colui che narra la favola . . . alla comunità" (p. 143) come viene spiegato nel poscritto. Egli viene situato nell'ambiente abbruttito di una *polis* abulica ed impaludata. La città di Roma, dove Doplicher risiede ormai da molti anni, offre con i suoi problemi di violenza, di droga, di inquinamento uno scenario dolorosamente concreto della nostra civiltà in crisi. L'io poetico incita l'attore a recitare in tale ambiente per rappresentarlo, denunciarlo, e così tentare di purificarlo con le proprie parole: "testimonia / questa putrefazione / tu che sei me /quando parli" (p. 51).

Nella sezione che segue, "Difesa della poesia," Doplicher introduce il proprio manifesto poetico. Nel primo poemetto, "Difesa della poesia," egli rivela lo stato di decadimento dell'arte, privata delle sue ragioni. La narrazione acquista il significato di una violenta invettiva e si svolge in un'unica lunga strofa, dove solo le virgole modulano i toni del discorso. L'impiego della tecnica dell'accumulo e della ripetizione verbale, la presenza di una fitta rete di allitterazioni, assonanze, e rime interne, l'unione di più parole con la lineetta e talora la loro fusione, intensificano l'effetto di tensione e di urgente denuncia. Nel secondo poemetto, "La mano d'acqua," il ritmo narrativo tende a rallentare e a quietarsi mentre viene ripreso l'uso dei segni d'interpunzione e della divisione strofica. Il poemetto costituisce un inno d'amore alla parola, che assume più volte le forme femminili di una fanciulla ed è di conseguenza caratterizzata dagli

attributi d'innocenza e fertilità. Ogni strofa è introdotta da un'invocazione alla parola, che per Doplicher dev'essere plastica e trasparente, cioè pronta ad assumere e rispecchiare le forme sempre diverse della realtà. È questo il significato del titolo, "la mano d'acqua," definita da Doplicher nel poscritto come "una materializzazione della parola" (p. 144), nel cui flusso si deve ritagliare la poesia. La mano s'identifica, infatti, col mezzo creatore del poeta, e l'acqua, come sempre nei versi doplicheriani, è un elemento di purezza e rigenerazione. La problematicità della parola poetica è al centro della ricerca linguistica di Doplicher, il quale si propone di farla aderire al reale e di colmarla d'un significato; attualmente essa è un "montacarichi bloccato fra il piano della scena / e il piano del sonno" (p. 74), ossia sospesa in una dimensione di astratta incoscienza, uno "spremilmilmoni vuoto" (p. 77) e quindi priva di succo, una "creazione svuotata" (p. 78).

Nell'ultimo poemetto di "Difesa della parola" intitolato "Miniature di Belbello," un riferimento agli enciclopedisti e ai gesuiti, ammirati da Doplicher per l'austero impegno etico ed intellettuale con cui opposero l'irrazionalismo europeo, introduce al primo dei tre "Intermedi." Gli "Intermedi" costituiscono delle pause filosofico-meditative dedicate ad autori con i quali Doplicher sente di avere un legame di affinità. Diderot è l'organizzatore culturale stimato per la fede nella ricerca, nella ragione e nell'utilità sociale dell'individuo, in un secolo che come il nostro fu incapace di risolvere il dissidio fra il sentimento e la ragione. Nel secondo degli "Intermedi" a Lucrezio, l'io narrante afferma: "Mi sono accorto / che recito continuamente le battute del finale," dichiarando l'esaurimento delle utopie novecentesche e additando la metaforica "via dell'acqua" (p. 98), dove è possibile avviare una trasformazione all'interno di quella in atto. Nell'ultimo poemetto a Cervantes, l'io poetico ritiene di possedere la capacità veggente e la determinatezza d'un Chisciotte che esplora il mondo reale penetrandone la sfera onirica.

Il volume si conclude con la sezione intitolata "L'uomo come rappresentazione"; qui una rappresentazione viene improvvisata in uno squalido angolo cittadino, in mezzo ai rifiuti, e quindi nell'ambito della rappresentazione del mondo contemporaneo. Nel poemetto iniziale, "Apókryphos," si svolgono i preparativi della recita. Sul palcoscenico sono presenti "il pane casereccio," che verrà consumato dalla "ragazzina" (una personificazione della parola incontaminata) e il "fuoco" purificatore. Il pane che si può ricondurre all'emblematica cristiana per la qualità rituale delle rappresentazioni teatrali, racchiude i connotati tradizionali di purezza e integrità. Il soggetto poetico che s'identifica con l'attore-sciamano, preparandosi allo spettacolo, sostiene di volersi lasciare plasmare dalla parola-"mano d'acqua": "io sto appoggiato a te / e se è vero che sono argilla / questo è il tuo stampo" (p. 116). Nel poemetto conclusivo, "Orgelwerke," ha luogo la surreale rappresentazione d'una apocalissi. Da una pecora "che ha ceduto alle voglie del pastore" (p. 121) nasce una creatura mostruosa, emblema della deviazione dall'ordine naturale. Il mostro cresce, viene inghiottito dal magma infuocato della materia, eruttato dalle viscere della terra, e comincia a lievitare; intanto nel "gran vuoto" d'una grotta oscura la moltitudine umana vive la propria ipocrita esistenza nascosta dietro migliaia di maschere; essa ignora il cavallino bianco che ha pascolato in riva al mare e simbolico quindi d'una proposta

di salvezza. La distruzione è imminente: dal mare sorge un uovo velenoso che feconda il corpo incandescente della pecora-magma, la quale "pregna di tutto il mondo" (p. 135) è cavalcata da Assenzio; quest'ultima ha la "testa svuotata" (p. 132) ed è "biondissima (p. 133), essendo cioè diafana, incorporea, simbolica d'una condizione di assenza mentale. La pecora-lava invade "in una colata gommosa" uomini, macchine, animali, piante, distruggendo ogni cosa in una fusione generale. La materia magmatica inghiotte simbolicamente l'universo intero, abbandonando l'uomo ad una condizione esistenzialistica di alienazione assoluta. Gli ultimi versi del libro suggellano drammaticamente la catastrofica visione del futuro dell'umanità:

Contro un cielo nero, il giovane livido nudo solo e ultimo,  
urla "sono soltanto un uomo." (p. 138)

Il disordine della sintassi, l'asimmetria degli assi sintagmatici, la scelta d'un lessico violento, il ritmo rapido, convulso e incalzante suggeriscono anche la progressiva distruzione a cui è destinato il linguaggio. La vicenda apocalittica doplicheriana ricalca il modello biblico, ma in versione più tragica, serrata ad ogni possibilità di redenzione. Ad esempio il biblico "Verbo di Dio" sul cavallo bianco viene sostituito da Assenzio, un emblema della parola svuotata; essa è incapace di agire e perisce travolta dal magma. Tuttavia, ciò non implica necessariamente una posizione doplicheriana di pessimismo. La rappresentazione teatrale dell'ultimo poemetto scopre all'umanità l'atroce cataclisma a cui essa va incontro ostinandosi in un irrazionalismo passivo, in una mancata presa di posizione. Il poeta, con la tecnica del teatro nel teatro, tenta di risvegliare nell'uomo la coscienza di sé e del mondo circostante e di offrirgli nuove ragioni d'esistenza. L'unica salvezza concessa all'uomo consiste in un'instancabile indagine conoscitiva, eseguita realizzando il fragile equilibrio fra ragione e sentimento. Solo allora, secondo la proposta di Doplicher, è possibile la certezza di un futuro per l'uomo e per l'arte.

GIOVANNA WEDEL ANDERSON

*Indiana University*

LUIGI BRUTI LIBERATI. *Il Canada, l'Italia e il fascismo 1919-1945*. Roma: Bonacci, 1984. Pp. 256.

È verso la fine degli anni '70 che si manifesta in modo sorprendente in Italia l'interesse per il Canada. Nel '74, viene fondata l'Associazione Italiana di Studi Canadesi ed è nel '78 che appare il primo volume della collana *Canadiana* presso l'editore Marsilio di Venezia. Sempre nella seconda metà degli anni '70, comincia la politica di traduzione di vari autori canadesi di lingua inglese e francese presso l'editore Bompiani.

Da allora, l'interesse per la letteratura e la storia canadese è cresciuto molto, al punto che delle dodici associazioni internazionali di studi canadesi quella italiana è la più numerosa e la più attiva.

Un riconoscimento tangibile dell'alto calibro delle ricerche condotte in campo storico è stata la recente elezione (giugno 1985) a presidente dell'Associazione Internazionale di Studi Canadesi di Luca Codignola docente di Storia Canadese presso l'Università di Pisa. Mentre gli studiosi italiani (vale la pena ricordare anche l'ottimo volume sulla "Nouvelle France" edito da Giovanni Dotoli e F. Barile) si occupano della presenza storica francese e inglese in Canada, si crea parallelamente un interesse per la storia della presenza italiana in Canada, soprattutto quella che risale alla prima ondata immigratoria alla fine del secolo scorso. Il maestro indiscusso di questo campo di ricerche è Robert F. Harney dell'Università di Toronto. Il frutto più consistente delle ricerche di Harney è costituito dal volume *Dalla frontiera alle Little Italies. Gli Italiani in Canada 1800-1945*, pubblicato dall'editore Bonacci di Roma nella collana "I fatti della Storia," diretta da Renzo De Felice.

Il volume di Harney contiene una introduzione di Luigi Bruti Liberati, giovane ricercatore presso l'Università di Milano. L'interesse per la storia canadese e per le relazioni italo-canadesi nel Novecento è cresciuto col passare degli anni per il Bruti Liberati. Nella nota introduttiva al volume, *Il Canada, l'Italia e il fascismo 1919-1945*, pubblicato anche esso alla fine del 1984, egli spiega che: "L'idea di un libro sul Canada e il fascismo italiano nacque durante una conversazione con Luca Codignola nel 1979, quando i miei interessi per la storia nordamericana stavano appena delineandosi. Fu proprio Luca, uno dei primi storici italiani a 'scoprire' la ricchezza del passato canadese e a studiarlo con passione e competenza, che sollecitò la mia attenzione di un problema storiografico inesplorato quale quello dei rapporti tra il Canada e l'Italia durante il fascismo." Ottenuta una borsa di studio dal Canada Council, il Bruti Liberati ha trascorso vari mesi in Canada dove ha confrontato la sua ipotesi di ricerca con vari storici canadesi, ipotesi molto apprezzata per la mancanza di una ricostruzione organica della storia della diffusione del fascismo italiano all'estero, della sua penetrazione nelle comunità italiane emigrate e, nel caso che più c'interesse, dei suoi rapporti con la società canadese.

Il volume del Bruti Liberati ha il merito di abbinare l'analisi della percezione del fascismo italiano da parte delle autorità politiche canadesi e le ripercussioni della propaganda fascista sulle colonie italiane, soprattutto quelle di Montreal e di Toronto. Da questo punto di vista, lo studio del Bruti Liberati costituisce un contributo importante anche della storia delle colonie italiane in Canada.

Il tema principale del libro è, secondo quanto dichiara l'autore: "quello dei modi e dei processi attraverso i quali il fascismo italiano riuscì ad imporre la sua presenza nella società canadese." Tale evoluzione è stata studiata sottolineando le attività del regime fascista e le reazioni della società ospite. Il volume si basa su una vasta documentazione archivistica di fonte italiana e canadese. La fonte principale italiana è il fondo della serie affari politici del Ministero degli Affari Esteri contenente i rapporti consolari, mentre l'esame delle modalità attraverso le quali il regime di Mussolini riuscì ad imporsi in Canada e la reazione del mondo politico canadese di fronte alla politica estera fascista, sono state studiate esaminando la



pubblicistica delle province del Québec e dell'Ontario ottimamente schedata nei Public Archives di Ottawa.

Grazie ad una speciale autorizzazione ottenuta dall'allora Solicitor General del Canada, Bob Kaplan, il *Bruti Liberati* ha potuto consultare anche documenti dell'archivio della Royal Canadian Mounted Police che non sono disponibili per una consultazione diretta da parte degli studiosi.

Il volume, diviso in sei capitoli ed una conclusione inizia con il periodo che va dal 1900 al 1922. In esso vengono analizzate le relazioni esistenti tra il regno d'Italia e il Dominion del Canada, con particolare attenzione alla immigrazione italiana al volgere del secolo e dopo la Grande Guerra; ampio spazio viene dato alla simpatia dell'opinione pubblica canadese nei confronti della Jugoslavia nella intricata questione adriatica. L'Italia appariva in Canada nel 1919 come fautrice di una politica destabilizzante nell'area balcanica.

L'Italia del "biennio rosso," dopo l'avventura fiumana di D'Annunzio, costituiva, spiega il *Bruti Liberati*, per l'opinione pubblica canadese un fenomeno difficile da comprendere ed interpretare. L'apparire del fascismo viene visto dalla stampa canadese come una mera reazione alla condizione di anarchia imperante in Italia dopo la caduta di Giolitti. Mussolini sembrava l'unico uomo in grado di salvare il paese dalla minaccia comunista e persino la stampa moderata canadese si abbandona ad aperti elogi dei metodi squadristici del fascismo. La marcia su Roma viene vista come l'avvento del governo forte auspicato e il ritorno alla normalità.

Il leitmotiv delle reazioni canadesi al fascismo era un profondo timore dello spettro rosso del comunismo internazionale, che relegava in secondo piano il fatto che Mussolini avesse assunto il potere per mezzo di un colpo di stato e l'aperto uso della violenza. Nel breve volgere di pochi anni, il fascismo riesce ad ottenere un vasto consenso all'estero e ad influenzare positivamente l'opinione pubblica internazionale, come dimostra il fatto che nel "caso Matteotti" non viene assolutamente messa in dubbio la buona fede di Mussolini. Anche a livello ufficiale l'atteggiamento verso Mussolini è favorevole come dimostra l'entusiastica reazione del premier liberale MacKenzie King dopo una visita compiuta a Roma nel settembre del 1928 in cui aveva avuto modo di incontrare Mussolini.

Nel Concordato del '29, la grande stampa canadese non esitò a riconoscere il coronamento della carriera di Mussolini, ma fu soprattutto nel cattolicissimo Québec che la notizia fu accolta con vero giubilo. Tra la fine degli anni '20, e l'inizio degli anni '30, il mito mussoliniano fece breccia oltre che nel mondo politico e giornalistico anche tra gli ambienti intellettuali canadesi. Ampio spazio viene dato dal *Bruti Liberati* al rapporto tra fascismo e le comunità italo-canadesi, soprattutto quella del Québec che contava la più forte presenza di immigrati italiani. L'autore spiega come il console di Montreal riuscì di ottenere la collaborazione delle autorità canadesi per tacitare "Il risveglio d'Italia," un settimanale antifascista fondato nel 1926 da Antonino Spada.

Il *Bruti Liberati* spiega poi come l'opera di fascistizzazione delle istituzioni comunitarie fu abbinata alla "campagna Caboto," lanciata a Montreal allo scopo di rivendicare al navigatore veneziano il merito della scoperta del Canada. La campagna si incentrava intorno al progetto per la erezione di un monumento in onore di Giovanni Caboto. Questa rivendi-

cazione di italianità cozzava con lo spirito nazionalista franco-canadese; in fatti, l'iniziativa italiana mirante a strappare a Jacques Cartier la gloria della scoperta del Canada appariva alla stampa franco-canadese come una intollerabile provocazione. La "Campagna Caboto" ebbe il suo fulcro dal '25 al '27, ma dopo la conclusione degli accordi lateranensi si evitò la contrapposizione frontale con l'elemento francese. Sicché nel corso degli anni '30, i consoli italiani, accantonata la polemica legata a Caboto, stabiliranno un'attiva alleanza con il nazionalismo franco-canadese.

Gli anni d'oro della propaganda fascista in Canada, soprattutto a Montreal, vanno dal 1930 alla guerra di Etiopia, grazie anche alla abilità propagandistica del console Brigidi che si alleò con Camilien Houde, eletto sindaco della città nel '34. Il *Bruti Liberati* analizza anche l'antifascismo italo-canadese a Toronto, a Windsor e a Montreal. Ma malgrado la sua simpatia per il fenomeno deve concludere che "La capacità dell'antifascismo di incidere nella massa degli immigrati era abbastanza scarsa, soprattutto perché il fascismo godeva di un ampio e diffuso appoggio nell'opinione pubblica canadese." La crisi etiopica viene analizzata attentamente, anzi costituisce il punto centrale del volume, in quanto rappresenta la fine dell'idillio tra il regime fascista ed i giornali anglo-canadesi, favorevoli all'atteggiamento di condanna espresso dalla stampa britannica.

Certo, ci fu una contropropaganda fascista che ottenne risultati positivi nel Québec e presso le comunità italo-canadesi, ma fu di corta durata. È solo dopo l'intervento fascista nella guerra civile spagnola che l'opinione pubblica canadese si schiera sempre più evidentemente contro la politica estera mussoliniana. Il *Bruti Liberati* però dimostra che la politica dell'"appeasement" sostenuta dal primo ministro MacKenzie King attenuò fino ad un certo punto le reazioni sfavorevoli.

L'autore mostra anche come i rappresentanti consolari italiani, con l'eccezione di Montreal, evitarono i contatti con le organizzazioni fasciste canadesi di ispirazione hitleriana, e seguirono una linea di condotta di solito prudente. Il *Bruti Liberati* ha il merito di avere toccato in questo volume un tasto molto sensibile nella storiografia franco-canadese. Pur cercando di spiegare che il nazionalismo franco-canadese risaliva al 1760 ed aveva radici diverse dal fascismo italiano, non si esime dall'obbligo di sottolineare l'atmosfera di un diffuso antisemitismo che pervadeva negli anni '30 il Québec.

L'autore dà ampio spazio all'antifascismo italo-canadese che è stato, come già accennato, e secondo quanto egli stesso dice: "Intrinsecamente debole e minoritario e non riuscì mai a costituire una reale alternativa al fascismo, né a ottenere un vasto appoggio tra gli italo-canadesi." C'è da chiedersi perché il *Bruti Liberati* gli abbia attribuito nel volume un valore sproporzionato alla sua importanza ed al ruolo realmente svolto. Non è tanto in questa direzione (l'antifascismo ricostituito attraverso ricerche locali basate sulla storia orale) che si potrà arricchire la nostra comprensione del fenomeno fascista in Canada.

A me pare al contrario che uno dei punti cruciali da prendere in considerazione, accennato solo di sfuggita nel libro, è il legame indissolubile che tra gli espatriati italiani in Canada, e non solo in Canada, esisteva tra regime fascista e amor di patria.

Anche se prima in ordine di tempo e pionieristica, la ricerca del Bruti Liberati è senz'altro un'opera importante da cui non si potrà prescindere se ci si vuol occupare della storia, non solo del fascismo italiano, ma anche della storia del Canada, soprattutto quello francese degli anni '30.

FILIPPO SALVATORE

*Concordia University*

ELISABETTA ZUANELLI SONINO. *Lingue, scienze del linguaggio, educazione linguistica*. Padova: C.L.E.S.P., 1984. Pp. VI + 542.

The realization that the language learning process within a formal school environment is a complex and multifaceted one has spawned a number of key studies that have adopted an "eclectic" or "integrated" approach to the investigation of this process and to its pedagogical implications. Zuanelli Sonino's monumental study falls into this category, and is one of the most in-depth treatments of applied linguistics published in the last few years. It paints a clear picture of a field that is, by its very nature, an interdisciplinary one. The author takes the reader through the labyrinth of this complex academic edifice, showing convincingly that the locus of applied linguistics is in an overlapping domain of sciences such as psycholinguistics, theoretical linguistics, and sociolinguistics. It is, therefore, terminologically more appropriate to speak of "educational," rather than "applied," linguistics, since the latter term has been used primarily to refer to the application of the insights of theoretical linguistics to language teaching, and whereas the former seems to designate better the broader interdisciplinary nature of this field of inquiry.

The work is divided into eleven chapters. The first six ("Presupposti educativi," pp. 3-34; "Presupposti linguistici," pp. 35-164; "Presupposti psicolinguistici," pp. 165-86; "Dalle scienze linguistiche alla glottodidattica," pp. 187-226; "Educazione linguistica ed educazione plurilingue," pp. 227-68; "Plurilinguismo e educazione plurilingue in Italia," pp. 269-310) look at the theoretical bases of the sciences which converge to make up the *modus operandi* of educational linguistics. The author examines and discusses the nature of educational systems, the mainstream schools of linguistics, sociolinguistic approaches to the study of communication, text analysis, psycholinguistics, the history of language teaching methods, and multilingual education. It is impossible to do justice to the gargantuan task undertaken by Zuanelli Sonino in a short review. Suffice it to say that through all the morass of information the author skilfully ties together the most significant findings to a basic core of axioms which form the underpinnings of educational linguistics. Language learning is influenced by psychological, communicative and structural parameters which interact. By implication, truly effective language teaching cannot help but to be sensitive to such factors.

The remaining chapters ("Linguaggio, società e processi educativi," pp. 311-26; "Autorealizzazione e linguaggio," pp. 327-62; "Culturizzazione e linguaggio," pp. 363-90; "Socializzazione e linguaggio," pp.

391-422; "Il curriculum di educazione linguistica," pp. 423-502) go further into the theoretical disciplines that make up educational linguistics, and into the pedagogical implications of this body of knowledge. In a nutshell, Zuanelli Sonino emphasizes that teaching must go beyond the textbook in order to become truly meaningful and effective: "L'attività didattica deve sempre condurre ad una consapevolezza delle variabili esterne al testo (partecipanti all'interazione, luoghi, momenti, canali, mezzi, scopo) distinguendole da quelle interne al testo" (p. 490).

As already mentioned, it is impossible to do this book justice in a brief review. It is a book that should be read by educators, applied linguists, and classroom teachers. It is written in such a way that it makes the world of scientific research in language learning accessible even to those who might otherwise lack the technical knowledgeability to enter it. In addition, it expands the perimeter of this ever-broadening world.

MARCEL DANESI

*University of Toronto*

# *Italica*

---

Published by the  
American Association  
of Teachers of Italian

*Editor:* Robert J. Rodini

*Office of Publication:*

618 Van Hise Hall  
University of Wisconsin  
Madison, Wisconsin 53706

Literary, pedagogical, cultural, and linguistic articles; book reviews and review essays; bibliographies of Italian studies in North America; timely announcements of congresses and publications of interest to Italianists and teachers of Italian.

Published quarterly; subscription included with membership in the AATI.

Annual membership \$20.00 per year; institutional subscriptions \$25.00 per year. Send check or money order in U.S. currency to the Secretary-Treasurer: Anthony Mollica, 4 Oakmount Rd., Welland, Ontario L3C 4X8, Canada.

# The Canadian Modern Language Review

## La Revue canadienne des langues vivantes

**Editor: Anthony S. Mollica**

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

### Subscription rates:

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A., same rates in U.S. Currency)

### Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, CMLR/RCLV, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$\_\_\_\_\_ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* (CMLR/RCLV), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October ☐, January ☐, March ☐, May ☐ issue.

please print

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ Prov / State \_\_\_\_\_

Postal/Zip Code \_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_

Date \_\_\_\_\_

Please return this portion with your payment Thank you

— NEW —

**MATTEO MARIA BOIARDO**

*A Bibliography  
of Works and Criticism  
from 1487-1980*

Compiled and with an Introduction  
by

**JULIUS A. MOLINARO**

Published by The Canadian Federation for the Humanities/  
La Fédération canadienne des études humaines

Distributed by The Canadian Society for Italian Studies

*Special Introductory Offer — \$10.00*

---

*The Canadian Society for Italian Studies*

*announces*

a new monograph series:

**Biblioteca di Quaderni d'Italianistica**

General Editor: Leonard G. Sbrocchi

**First volume now available**

*Studies in Italian Applied Linguistics/  
Studi di linguistica applicata italiana*

edited by

Nicoletta Villa and Marcel Danesi

Order both volumes from:

Leonard G. Sbrocchi

Department of Modern Languages and Literatures

University of Ottawa

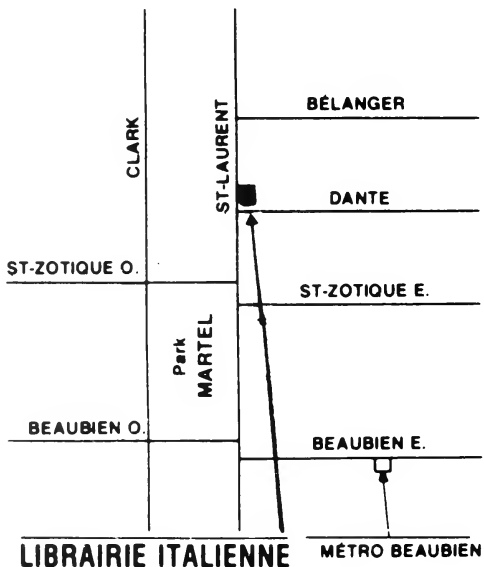
Ottawa, Ontario

Canada K1N 6N5

Telephone (613) 564-5471 or 564-2305

**LIBRAIRIE ITALIENNE    LIBRERIA ITALIANA**  
**I.C.P.R. Ltd.**

6792 boul. St-Laurent, Montréal, Que. H2S 3E7  
Tél. (514) 277-2955



I prezzi praticati sono uguali al valore in lire del libro



## FOR TEACHERS OF ITALIAN

### **L'Uso delle Preposizioni in Italiano**

**Luisa Polesini Karumanchiri and Jana Vizmuller-Zocco**

Through innovative and practical exercises that have been tested thoroughly in the classroom, this workbook describes, explains, and provides opportunities for the student to practise the most frequent uses of prepositions. Teacher's manual also available. \$8.95

### **Interferenze Lessicali: Italiano-Inglese**

**Marina Sassu Frescura**

Aimed at correcting and preventing the most common errors caused by lexical interference and at expanding the student's vocabulary, this workbook contains exercises on specific interferences, twelve recapitulation exercises, a section on interferences of lower frequency, and set of exercises on which the student can work independently.

Teacher's manual also available. \$10.00

### **Schede di Lavoro**

**Raffaella Maiguashca *et al***

For university and college students at intermediate and advanced levels of training in Italian, this practical workbook in two parts offers intensive practice in all areas of grammar, with emphasis on the appropriate use of vocabulary. Teacher's manuals available for both parts.

Part 1 \$18.00, Part 2 \$14.00

### **Language Games in Italian**

**Marcel Danesi**

A variety of puzzles and games make the learning of Italian easier and more enjoyable. Word games reinforce specific areas of grammar and vocabulary. Logic games deal with meaning; they stimulate thought in Italian and improve overall comprehension.

\$8.95

University of Toronto Press

ISSN 0226-8043